

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

1932-1933. — N° 180

LES MALADES ET LES MONSTRES

DANS LA

SCULPTURE MÉDIÉVALE

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement le Vendredi 28 Juillet 1933

PAR

Robert-Pierre FRICAUD

ÉLÈVE DE L'ÉCOLE DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE

Né à RUELLE (Charente), le 20 mars 1910.

Examineurs de la Thèse	{	MM. SABRAZÈS, professeur.....	<i>Président.</i>
		PETGES, professeur.....	} <i>Juges.</i>
		AUBERTIN, agrégé.....	
		JOULIA, agrégé.....	

BORDEAUX
IMPRIMERIE-LIBRAIRIE DE L'UNIVERSITÉ
Y. CADORET, DELMAS, SUCCESEUR
6, Place Saint-Chrystoly

1933



Digitized by the Internet Archive
in 2026

UNIVERSITÉ DE BORDEAUX
FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

1932-1933. — N° 180

LES MALADES ET LES MONSTRES

DANS LA

SCULPTURE MÉDIÉVALE

THÈSE POUR LE DOCTORAT EN MÉDECINE

présentée et soutenue publiquement le Vendredi 28 Juillet 1933

PAR

Robert-Pierre FRICAUD

ÉLÈVE DE L'ÉCOLE DU SERVICE DE SANTÉ DE LA MARINE

Né à RUELLE (Charente), le 20 mars 1910.

Examineurs de la Thèse	{	MM. SABRAZÈS, professeur.....	{	Président.
		PETGES, professeur.....		Juges.
		AUBERTIN, agrégé.....		
		JOULIA, agrégé.....		

BORDEAUX
IMPRIMERIE-LIBRAIRIE DE L'UNIVERSITÉ
Y. CADORET, DELMAS, SUCCESSEUR
6, Place Saint-Chrystoly

1933

FACULTÉ DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE DE BORDEAUX

M. SIGALAS..... Doyen.

PROFESSEURS HONORAIRES :

MM. POUSSON, MOURE, W. DUBREUILH, RIVIÈRE, BARTHE,
DENIGÈS, AUCHÉ, SELLIER.

PROFESSEURS

	MM.		MM.
Clinique médicale.....	MAURIAC.	Zoologie et parasitologie.....	MANDOUL
id.....	CASSAET.	Médecine expérimentale.....	DUPÉRIÉ.
Clinique chirurgicale.....	CHAVANNAZ.	Clinique ophtalmologique.....	TEULIÈRES.
id.....	BÉGOUIN.	Clinique chirurg. infantile et orthopédie..	ROCHER.
Pathologie et thérapeutiques générales...	CARLES.	Clinique gynécologique.....	GUYOT.
Clinique d'accouchements.....	ANDÉRODIAS.	Clinique méd. des maladies des enfants..	CRUCHET.
Anatomie pathol. et microscopie clinique.	SABRAZÈS.	Chimie biologique et médicale.....	DELAUNAY.
Anatomie.....	VILLEMIN.	Physique médicale et pharmaceutique....	SIGALAS.
Anatomie générale et histologie.....	G. DUBREUIL.	Médec. coloniale et clin. des mal. exotiques.	BONNIN.
Physiologie.....	PACHON.	Clinique des malad. cutanées et syphilitiques	PETGES.
Hygiène.....	LEURET.	Clinique des maladies des voies urinaires.	DUVERGEY
Médecine légale et déontologie.....	LANDE.	Clinique des malad. nerveuses et mentales.	ABADIE.
Electroradiologie et clin. d'électricité médic.	RÉCHOU.	Clinique d'oto-rhino-laryngologie.....	PORTMANN
Chimie.....	CHELLE.	Toxicologie et hygiène appliquée.....	LABAT.
Botanique et matière médicale.....	BEILLE.	Hydrologie thérapeutique et climatologie..	CREYX.
Pharmacie.....	DUPOUY.	Clinique dentaire.....	CAVALIÉ.

MM. MICHELEAU (Médecine générale). MURATET (Anatomie pathologique). GOLSE (Pharmacie).
LACOSTE (Histologie). PERY (Obstétrique). PERRENS (Maladies mentales).

AGRÉGÉS EN EXERCICE :

	MM.		MM.
Anatomie.....	DUBECQ.	Chirurgie générale.....	PAPIN.
id.....	DUFOUR.	id.....	JEANNENEY.
Physiologie.....	FABRE.	id.....	CHARRIER.
Parasitologie et sciences naturelles.....	R. SIGALAS.	id.....	LOUBAT.
Médecine générale.....	N.	Obstétrique.....	RIVIÈRE.
id.....	AUBERTIN.	Ophtalmologie.....	BEAUVIEUX.
id.....	DAMADE.	Dermatologie et syphiligraphie.....	JOULIA.
id.....	PIÉCHAUD.	Chimie générale pharmaceut. et toxicologie.	VITTE
id.....	DELMAS-MARSALET.		

COURS COMPLÉMENTAIRES :

	MM.		MM.
Médecine opératoire.....	PAPIN.	Puériculture.....	FAUGÈRE.
Physiologie.....	FABRE.	Démonstrations et préparations pharmac..	GOLSE.
Accouchements.....	PERY.	Zoologie et parasitologie.....	R. SIGALAS.
Ophtalmologie.....			MM. CABANNES.
Orthopédie chez l'adulte, pour les accidentés du travail, les mutilés de guerre et les infirmes.			N.
Cours complémentaire annexe. — Prothèse et rééducation professionnelle.....			GOURDON.
id.....	Clinique dentaire.....		DELGUEL.

Par délibération du 5 août 1879, la Faculté a arrêté que les opinions émises dans les Thèses qui lui sont présentées doivent être considérées comme propres à leurs auteurs, et qu'elle entend ne leur donner ni approbation ni improbation.



A MON PERE — A MA MERE

A MA FEMME

A MON FILS

A MON FRERE

A LA MEMOIRE DE MON ONCLE

J.-H. MICHELIN

*Ingénieur principal de l'Artillerie navale,
Chevalier de la Légion d'honneur.*

ET A CELLE DE MA TANTE

A MA BELLE-FAMILLE

A TOUS LES MIENS

A TOUS MES AMIS

A MES CAMARADES DE L'ECOLE ET DE LA FACULTE

AU DOCTEUR JACQUES LE GOUAS

A MES PROFESSEURS DE L'ECOLE ET DE LA FACULTE

A MONSIEUR LE MÉDECIN EN CHEF BRUN

*Sous-Directeur de l'Ecole Principale du Service de Santé
de la Marine et des Colonies,
Officier de la Légion d'honneur,
Officier de l'Instruction publique.*

A MONSIEUR LE MÉDECIN GÉNÉRAL DARGEIN

*Directeur de l'Ecole principale du Service de Santé
de la Marine et des Colonies,
Commandeur de la Légion d'honneur.
Croix de guerre.
Officier de l'Instruction publique.*

A MON PRESIDENT DE THESE

MONSIEUR LE PROFESSEUR J. SABRAZES

*Professeur d'Anatomie pathologique et de Microscopie clinique
à la Faculté de Médecine de Bordeaux,
Médecin-chef du Service des contagieux à l'Hôpital d'isolement,
Correspondant national de l'Académie de médecine,
Membre correspondant de la Société de Biologie,
Chevalier de la Légion d'honneur,
Officier de l'Instruction publique.*

Nous avons suivi son enseignement; il
nous a fait le grand honneur de prési-
der cette thèse; qu'il trouve ici l'expres-
sion de notre profonde reconnaissance.

LES MALADES ET LES MONSTRES

DANS LA

SCULPTURE MÉDIÉVALE

INTRODUCTION

L'élégance légère d'une flèche gothique hardiment lancée vers le ciel, l'impériale majesté des arcatures romanes, voilà ce qui, de loin, frappe et retient au seuil des cathédrales le passant curieux d'art ou simplement sensible à la beauté. Mais s'il s'approche et prolonge sa contemplation, si son regard parcourt amoureuxment toutes les ciselures du reliquaïre géant, d'étranges découvertes l'attendent. Dans les volutes ornementales des chapiteaux — parmi les saints personnages assemblés pour quelque scène évangélique, partout, au hasard d'une fantaisie féconde, jaillissent de l'ombre des masques grimaçants, des contours difformes, toute une monstrueuse faune de pierre qui semble insulter à la sereine beauté du sanctuaire.

Il faudrait la plume étrange d'un Edgar Poe, mystique contemporain de ces œuvres égaré dans l'Amérique moderne, pour en décrire la vie mystérieuse, la saisissante bi-

zarrerrie, la sibylline horreur, dans le clair-obscur des voûtes séculaires.

Ce caractère d'étrangeté qui nous frappe d'abord est la preuve de l'infinie distance qui nous sépare de l'âme de leurs lointains créateurs.

Nous avons eu beau l'approcher avec sympathie, le Moyen Age nous reste beaucoup plus étranger que l'Antiquité, avide de culture, d'hygiène et de force. Nous l'admirons sans l'assimiler. Assurément, notre échelle de valeurs ne correspond plus à la sienne. Notre vie matérielle et spirituelle se déroule dans un autre plan : nous y avons introduit, peut-être, quelques réalités et substitué d'autres songes aux siens. Mais surtout nos esprits sont imbus, quoique nous voulions croire, de réalisme et de simplicité classique. Notre goût de la mesure, de l'unité, de la logique, est choqué de sa recherche contradictoire de la beauté la plus idéale et du grotesque le plus bas. Il y a pour nous quelque chose d'hermétique dans ces figures et c'est ce goût profond qu'elles nous révèlent pour ce que nous sommes habitués à fuir : le laid pour le laid, l'irréel pour l'irréel, l'illogique pour l'illogique.

De même qu'habitué à agir selon notre raison nous considérons comme pervers le plaisir qu'on peut éprouver à faire sciemment une action absolument déraisonnable, de même un tel art nous semble anormal. Or, mystère populaire, cathédrale ou événement historique, tout ce que nous savons de cette époque nous présente par quelque côté ce caractère.

Dans la littérature, l'art ou la vie courante, dans la gaieté ou la tristesse, le sacré ou le profane, toujours sur quelque point, la perspective est faussée, le réel est perdu, le monstrueux apparaît.

Mais c'est dans l'art surtout que le fait est frappant, d'autant plus qu'en Occident, du moins, il est propre à cette période. L'Extrême-Orient seul nous offre une semblable recherche dans son art décoratif. Or, s'il est un art représen-

tatif du Moyen Age, c'est bien son architecture religieuse. OEuvre d'une élite, mais aussi œuvre populaire dans son inspiration et dans son exécution, c'est la cathédrale qui est le point culminant de son effort artistique. A travers les styles et les écoles nous y trouvons une synthèse de son âme et de sa vie, et si nous avons résolu toutes les énigmes qu'elle nous pose nous serions bien près d'avoir « compris » le Moyen Age.

Et, précisément, elle nous présente ce caractère hybride d'être belle et monstrueuse. Son aspect général, son facies si souvent asymétrique, son hérissément de flèches, son grouillement d'arcs-boutants, n'en font-ils pas, le soir, un monstre géant qui semble prêt à s'animer pour écraser ou défendre les humbles demeures humaines qui se pressent à ses pieds ?...

Mais la décoration proprement dite en est plus significative encore. La contrainte de la ligne, suprême beauté architecturale, se fait moins gênante. Il ne s'agit plus que de paraphraser la pensée indiquée par la forme et les proportions générales de l'édifice. N'est-ce donc rien ? Il semblerait. Le maître d'œuvre laisse carte blanche à l'artisan.

Et alors, avec une profusion, une variété extraordinaires, soulignant les reliefs, cernant les surfaces, animant la pierre, voici, contortionnés, étirés, accouplés, le peuple des monstres. De l'animal à l'homme, toute la faune y passe. Toutes les combinaisons, toutes les expressions, toutes les postures, y sont représentées. L'abjection, l'horreur, la terreur, l'obscénité, en jaillissent. Le réel y coudoie le fantastique, et la chimère, le malade.

Quel but poursuivaient donc leurs créateurs ? Quels sentiments les inspiraient ? Quelles directives conscientes ou non s'imposaient à eux ?

Ce sont tout d'abord, naturellement, des préoccupations religieuses : un symbolisme apologétique d'une haute inspiration mystique. Ce sont des fins plus pratiques : au livre sculpté les fidèles incultes retrouvent en images parlantes

l'essentiel du Dogme et de la création; et c'est aussi un instrument de prédication qui doit frapper dans son imagination et sa sensibilité le pécheur difficile à atteindre par la raison.

Poursuivant ces fins morales, l'artiste sera guidé dans le choix de ses moyens d'expressions par la tradition qui lui fournit des thèmes et dirige sa technique.

Symbolisme et imitation, voilà deux déterminantes assez strictes qui sembleraient devoir condamner cet art à une stérile uniformité, si n'intervenait le facteur personnel qui, dans l'imitation, introduit le choix, puis l'adaptation, puis y substitue l'observation et l'imagination créatrice.

Pour les étudier objectivement, en donner une bonne description, bien souvent, les connaissances médicales sont indispensables. Mais ce n'est pas le seul intérêt de les appliquer aux œuvres d'art, et peut-être pourront-elles nous aider à en comprendre l'élaboration elle-même. Ce qui a été fait en littérature pour une œuvre et un écrivain mérite d'être tenté pour un art et une époque.

Dans les différents facteurs de l'évolution artistique, la pathologie et la médecine ont leur place, et l'étude vaut d'être entreprise de l'influence de leurs variations au cours des siècles.

Nous essayerons, au cours de ce travail, de déterminer quels rapports peut avoir avec la tératologie, la pathologie, la décoration des églises du Moyen Age :

1° dans son exécution;

2° dans son inspiration.

Pour cela, dans une étude d'ensemble, nous suivrons, au point de vue artistique, l'évolution de cette décoration au cours des siècles, ce qui nous permettra de préciser l'influence de la tradition et de la littérature sacrée.

Dans une seconde partie, nous rassemblerons les cas où l'artiste nous aura paru inspiré directement par la nature, et ainsi nous délimiterons quelle part a pu prendre l'obser-

vation dans l'élaboration d'œuvres qui semblent de pures fantaisies d'imagination.

Puis nous chercherons si la pathologie de cette époque peut justifier psychologiquement, en partie, l'apparition et l'évolution de ce parti pris décoratif.

Enfin, nous exposerons quelques réflexions sur le mécanisme psychologique de la création intellectuelle et plastique de ces monstres.

ETUDE HISTORIQUE

LES ORIGINES ET LE DEVELOPPEMENT DE LA FAUNE MONSTRUEUSE

I. — *Jusqu'au XI^e siècle.*

L'abondante faune fantastique de l'art moyenâgeux n'est pas apparue brusquement dans l'iconographie chrétienne. Elle est née avec l'art religieux et s'est développée avec lui. Pour retrouver sa trace jusque dans l'art primitif, il suffit de parcourir les ouvrages que d'éminents érudits comme M. Emile Male et Louis Brehier ont consacrés à l'Histoire de l'Art chrétien.

Ce dernier n'a pas surgi armé de pied en cap des ruines de l'art antique, au contraire, l'art païen a longtemps prospéré à ses côtés et n'a pas disparu sans l'avoir intimement pénétré.

Ce danger avait été senti par l'Eglise primitive, qui fut d'abord hostile à toute décoration religieuse (Saint Clément d'Alexandrie, Discours aux Gentils). D'ailleurs, le culte traqué était dans la nécessité d'être exercé en secret. L'absence d'édifices publics réduisait considérablement le champ de la décoration chrétienne, qui se trouvait limitée aux sarcophages et aux catacombes où reposaient les restes des martyrs. En les ornant des symboles de leur foi ou des outils de leurs professions, l'artiste chrétien suivait la coutume du temps : les païens, les sectes orientales, les juifs eux-mêmes, manifestaient ainsi leur piété pour leurs morts.

Cette décoration, quoique volontairement très sobre, ne

pouvait être créée de toutes pièces. Les artistes d'alors ont, tout naturellement, puisé dans l'art de l'époque, des motifs païens, mais soigneusement triés et adaptés au symbolisme chrétien. C'est ainsi que les sirènes d'Ulysse deviennent l'image des tentations qui assaillent le pécheur. Mais pour changer de sens, elles n'en conservent pas moins leur morphologie et sont les premiers hybrides que connut l'Art chrétien.

Des symboles nouveaux, intelligibles seulement des initiés, puisent aussi dans le monde animal leur expression matérielle. Tels sont l'agneau, la colombe; les poissons, dont le sens mystique est trop connu pour nécessiter des commentaires.

Ainsi, dès l'origine, l'Art chrétien emprunte au paganisme quelques monstres et donne aux animaux une grande place dans son iconographie.

A partir du iv^e siècle, après que Constantin eut, par l'Edit de Milan, donné droit de cité à la nouvelle religion, les édifices publics s'élevèrent dans tout l'empire. Le triomphe éclatant du Christ inspire à leurs décorateurs un art grave et magnifique, qui, en de vastes compositions picturales, développe majestueusement le dogme à l'aide des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. L'hagiographie en formation, la littérature religieuse apocryphe (Protévangile, etc.), l'enrichissent d'anecdotes.

Dans cet art triomphal, les monstres n'ont pas de place. Quelques motifs purement décoratifs nous montrent des silènes ivres, des hippocampes, des « lions dévorant un taureau », de provenance païenne. Le dragon, sous la forme simplifiée d'un serpent, apparaît pour symboliser le mal, sans doute à cause de l'horreur naturelle qu'inspire à l'homme le cylindre souple et froid des reptiles : symbolisme très ancien, puisqu'il remonte à la Genèse, dont nous figuré l'épisode de la tentation d'Eve. Sur les monnaies de Constantin, le dragon terrassé par le Labarum symbolise le paganisme. Dans les catacombes de Karmouz, près

d'Alexandrie, on voit un Christ vainqueur du mal, foulant aux pieds un dragon et un lion. Une « Venue du Fils de l'Homme » entourée des animaux évangéliques introduit dans l'art la faune apocalyptique. Enfin, dans une fresque égyptienne de Raouit, nous trouvons, semble-t-il, la première représentation de l'enfer avec un démon grimaçant.

Au v^e siècle, le christianisme est devenu religion d'état du puissant empire d'Orient. Les basiliques officielles se multiplient. Leur décoration se fait de plus en plus somptueuse. Mais tandis que le « Pantocrator » et la « Vierge de Majesté » apparaissent sur le fond d'or des coupoles byzantines, que la religion et le dogme, puissamment intégrés à la vie publique et privée, deviennent l'unique préoccupation des esprits, la culture antique s'éteint sous les cendres du Serapeum. Les Alexandrins en ramassent les derniers débris dans le *Physiologus*, où toutes les légendes que la crédulité païenne joignait à la connaissance du monde sont reprises pour servir d'aliment à la pensée chrétienne.

Ils y décrivent les « griffons » hybrides d'oiseaux et de quadrupèdes, les « dragons » moitié oiseau moitié reptile; le « phénix », qui renaît de ses cendres; le « sphinx », quadrupède ailé à tête d'homme; la « harpie », oiseau à tête de femme, et cette faune ne tarde pas à passer dans l'art. C'est ainsi qu'à Salerne un chapiteau du x^e siècle est orné de « griffons », d'autres, de la même époque, les représentent affrontés ou buvant dans un calice. Un chapiteau du Musée impérial de Constantinople est décoré d'aigles. Le dragon figure sur de nombreuses étoffes koptes; ainsi peu à peu l'iconographie s'accroît en adoptant les sujets que lui fournit la littérature.

La crise iconoclaste (ix^e siècle), sous l'influence des doctrines néo-platoniciennes (pseudo-Denys l'Aréopagite), supprime pour un temps des églises tous les thèmes religieux, à l'exception de la *Croix*, pour les remplacer par des motifs profanes. D'où l'introduction de thèmes persans et arabes : lions affrontés autour de l'arbre de vie, l'antique « hom

assyrien, aigles enlevant un lièvre, etc. L'orthodoxie triompha, et l'impératrice Théodora rétablit le culte des images, mais l'art s'était enrichi de nouvelles formes animales, précieux élément des combinaisons futures.

Tandis qu'à Byzance le mouvement artistique florissant accueillait des techniques de luxe et évoluait vers des formules plus vivantes, l'Occident était livré à la guerre civile et aux barbares. Sur cette terre dévastée, peuplée de paysans incultes, les monastères restent les seuls îlots de calme et de culture. Ils conservent précieusement la tradition d'art qui leur vient d'Orient par les enluminures des manuscrits, les étoffes et les objets rapportés par les pèlerins de Terre Sainte. Dans les œuvres des moines lombards et anglo-saxons, qui sont alors l'essentiel de la production, nous retrouvons les ornements géométriques et les animaux stylisés déjà décrits dans l'art byzantin.

La renaissance carolingienne les accepte avec un retour aux tendances hellénistiques.

Les communications deviennent difficiles et rares. La féodalité s'épanouit à mesure que la vie urbaine diminue. Les hommes qui élèvent des églises s'ignorent les uns les autres, ils subissent profondément les influences locales, et l'Ile-de-France, la Bourgogne, le Poitou, l'Auvergne créent des types architecturaux aussi distincts que leur physionomie géographique et ethnique. Cependant ils présentent des caractères communs qui résultent d'une conception d'ensemble de l'art religieux, conception nouvelle qui en élargit le champ jusqu'à lui faire embrasser toutes les connaissances de l'époque. L'église devient l'encyclopédie des pierres. Elle décrit aux fidèles les merveilles de la nature. Elle matérialise à leurs yeux les notions les plus abstraites de la science. Enfin, elle leur expose le monde moral et surnaturel. Aussi, si nous retrouvons sur ses murs le vieux fond des monstres issus du paganisme et de l'Orient, nous l'y retrouvons considérablement enrichi de créations originales. L'étude détaillée que nous nous proposons d'en faire rendra plus sensible leur

développement soudain et extraordinaire. Représentent-ils la seule matière de travail qu'avait à sa disposition l'imagination des artistes? Sans doute le perfectionnement de la ronde-bosse, qui se prête si bien à leur utilisation décorative, n'est pas étranger à leur fortune, mais n'est-il pas permis de penser qu'une si unanime adoption prouve pour ce genre un goût profond de tous, et n'y a-t-il pas un intérêt puissant à rechercher toutes les causes individuelles ou générales de cet amour du monstre ?

II. — *Dans l'Art Roman.*

Au ^{xii}^e siècle débute un étonnant phénomène : la résurrection, après un oubli de cinq siècles, de la sculpture monumentale.

A quelle époque exacte ? A quelle région précise revient l'honneur d'avoir bâti les monuments primitifs où balbutie l'Art roman ?

Les archéologues en discutent encore. Violet-le-Duc n'en voit les premiers embryons qu'à la fin du ^x^e siècle à Cuars (Ardèche). Pour M. A. Michel, dès le début du ^{xi}^e siècle, on trouve à Saint-Ours des Loches, Saint-Sernin de Bordeaux, Saint-Pierre de Moutiers, les premières transpositions sur la pierre des modèles provenant des manuscrits à miniatures et des étoffes conservées dans les trésors des églises.

Les uns voient dans les statues métalliques de l'Auvergne (Notre-Dame de Cougnes) les premières œuvres de la statuaire. M. E. Male pense que c'est le Languedoc et Moissac, en particulier, qu'il convient d'admirer comme le berceau de la sculpture monumentale.

Quoi qu'il en soit, celle-ci trouve dans les nouveaux édifices que créent l'Auvergne, le Languedoc, le Sud-Ouest de la Bourgogne, l'Ile-de-France, la Normandie, le Nord et la Provence, des utilisations nouvelles et variées.

Sous ces voûtes hardies, qui permettent à l'architecte la

suppression des charpentes, l'agrandissement et la disposition plus compliquée du plan, la décoration n'est plus uniquement une tapisserie chargée d'animer de mornes surfaces planes. Celles-ci sont morcelées par une composition plus savante. Pour en souligner l'art, en relever d'ombres les nobles lignes, c'est à la pierre elle-même que l'on a recours.

Archivoltes, corniches, linteaux, piliers, chapiteaux, se creusent, s'affouillent avec une richesse parfois excessive et non sans lourdeur, projetant en avant leurs puissants reliefs pour sertir une ouverture harmonieuse ou concentrer l'intérêt sur quelque grande composition.

Les variations locales, de même d'ailleurs que pour l'architecture proprement dite, portent sur l'application, non sur le principe; sur le détail, non sur l'ensemble. Ainsi le Languedoc et la Bourgogne surmontent leurs portails de magnifiques tympan sculptés, qui sont rares en Aunis et en Saintonge, où la décoration des archivolttes acquiert, par contre, son maximum de richesse.

Mais, partout, nous trouvons ces ornements minimes dont la répétition mécanique aboutit à l'effet de somptuosité. Ce sont des motifs géométriques empruntés à l'antique : perles, oves, rais de cœur, écailles, denticules, billettes, damiers, losanges, galons, tores, chevrons et canelures, mais combinés et traités avec tant de fantaisie que le résultat final rappelle plutôt l'Orient que l'Antiquité.

Ce sont également des ornements végétaux, parmi lesquels l'acanthé corynthienne est prépondérante mais interprétée avec une liberté qui la rend parfois méconnaissable.

Ce sont enfin des animaux plus ou moins monstrueux, sur lesquels nous allons revenir, et des figures humaines de dimensions variées allant de la tête plate à la statuette.

Mais surtout ce sont des scènes de genre ou de pure imagination, pleines de sève originale, qui fleurissent sur les chapiteaux, dissemblables de parti pris, précieuse mine d'iconographie où nous trouvons le plus abondant de notre gibier monstrueux.

Tels sont les éléments de la décoration de l'église romane. Le plus intéressant à considérer est certainement la réapparition de la figure humaine dans la sculpture, l'exploitation de sa valeur décorative intrinsèque et de sa puissance émotive après cinq siècles d'oubli, fait étrange et gonflé de problèmes.

Si, dès le début, l'architecte veut se faire orfèvre, le tailleur de pierre n'est longtemps qu'un charpentier. Et cependant, sous son ciseau malhabile, qui traite encore le calcaire comme hier le chêne, c'est tout le monde et tout l'homme qui s'ébauchent. Car cet artisan à la technique incertaine est au service d'une immense pensée. De le sentir, lui donne toutes les audaces, et il s'attaque hardiment aux abstractions les plus pures, aux formes les plus délicates, avec, il est vrai, un bonheur inégal, mais qu'importe, il ouvre la voie, et Chartres est déjà dans Moissac.

La notion de cette pensée directrice, représentée par les clercs, dont quelques-uns, tel Suger, furent de puissants génies, est de première importance pour l'interprétation de ces monuments.

En effet, s'il semble assez dépourvu d'esprit critique, le Moyen Age « a la passion de l'ordre » ⁽¹⁾, il sent vivement l'ordonnance de la création et veut la rendre évidente jusque dans le domaine de ses connaissances, legs embrumés de l'Antiquité.

Les encyclopédistes abondent. Ils offrent à l'homme cultivé un résumé de ce monde, immense et ténébreux cryptogramme qui s'éclaire dès qu'ils y appliquent leur grille : Dieu.

Le temple en sera le résumé, plus bref encore, mais combien plus frappant, à l'usage des ignorants.

Et dans les vieux livres, pleins d'admiration et de terreur, les doctes abbés choisiront pour l'imagier les récits les plus surprenants, les plus horribles descriptions.

(1) E. Male.

C'est M. E. Male, dont le nom revient à chaque instant dès qu'on aborde ce sujet, qui a mis en évidence cette action de la littérature sur l'art religieux du Moyen Age.

Dans nos vieilles églises, il a reconnu les peuples et les animaux mystérieux des extrémités de la terre, que décrivent, après Pline l'Ancien, saint Augustin, Isidore de Séville, Honorius d'Autun.

Les « satyres » cornus aux pieds de chèvres, le « sciapode », qui, bien qu'unijambiste, court très vite et parfois se sert de son pied comme de parasol ! l' « hippopode », l'homme à deux sabots de cheval ; le « cynocéphale », homme à tête de chien ; les « éthiopiens » à quatre yeux ; se trouvent sur une colonne de l'abbaye clunysienne de Souvigny en Bourbonnais, qui porte sur son autre face une série de monstres de même provenance : la « mantichore », à la face humaine, « qui court plus vite que l'oiseau ne vole et siffle comme le serpent » ; le « griffon », aigle et lion, la « licorne », l' « éléphant » et la « sirène ».

A Saint-Sauveur de Nemours on trouve également une « chimère » aux cinq têtes et aux trois corps, et aussi des « dromadaires », « des lions », des « singes ». Il en est de même dans toute la Bourgogne. A Parysze-le-Châtel, le « sciapode » s'abrite sous son pied. A Saint-Menoux, un personnage attaque un griffon. A Saint-Lazare d'Autun, un homme ayant bondi sur un griffon le frappe de sa massue. Enfin, sur le tympan de Vézelay, autour de la « Pentecôte » centrale, des scènes représentent l'évangélisation des divers peuples de la terre : les « cynocéphales », que les croyances de l'époque faisaient vivre dans l'Inde ; les hommes aux grandes oreilles, les « pygmées », les sauvages avec l'arc et le carquois. D'autres scènes, d'une interprétation moins sûre, représentent sans doute les miracles des envoyés du Christ.

Telle était la faune naturelle, on pourrait presque dire « scientifique ».

Ces légendes nous paraissent bien naïves. Cependant, si l'on songe que des siècles de créance leur donnaient une sorte

de certificat de véracité, que les moyens de contrôle étaient nuls, on s'étonne déjà un peu moins.

D'autre part, le monde du Moyen Age n'est pas encore le petit globe de boue, la vaste banlieue que l'on ceinture en quelques jours. Il faut des années pour traverser des régions connues, au prix de mille périls. Rares sont ceux qui s'y risquent et, de retour, ces « Paul Morand » en cotte de mailles ne s'écrient pas encore : « Rien que la terre ! » Pour le simple paysan, condamné à finir ses jours sur le coin de terre qui l'a vu naître, quel aliment de rêves que ces contrées lointaines ! Pour le jeune chevalier, fier de ses muscles neufs et de ses premières armes, quel champ d'exploits fabuleux ! Ages de rêve et d'aventures par les immenses possibilités qu'offrait encore le monde, ainsi nous apparaissent ces siècles lointains à travers les chroniques de leur plus vaste entreprise : les Croisades.

A chaque instant l'homme rencontre l'inconnu et l'explicable : l'inconnu qui entoure le monde si vaste et si étroit où il vit, l'explicable quotidien de la nature. Mais il a toujours un moyen de satisfaire son esprit : sa foi, qui, par la notion de l'intervention directe de Dieu et de sa toute-puissance, rend possible l'absurde et simple l'extraordinaire. C'est aussi l'âge des miracles.

Ainsi donc, de par ces conditions matérielles et intellectuelles, le Moyen Age nous apparaît fertile en possibilités de merveilleux. Dès lors il n'est pas étonnant qu'il ait accepté les légendes de l'Antiquité. D'ailleurs, en cherchant bien, combien n'en pourrait-on retrouver, et des plus folles, qui ne trouvent encore des fidèles à notre époque.

Il serait surprenant, au contraire, qu'il ne fît œuvre originale dans cette direction. Et il en est ainsi. Il commence par s'approprier plus intimement certains mythes en les adaptant à sa symbolique. Nous les connaissons déjà, du moins en partie, car ce sont animaux décrits dans le *Physiologus* par Philippe de Thaon, d'après un traité latin du v^e siècle que nous retrouvons sur les pierres romanes.

Ici l'animal, le monstre, valent moins par l'exactitude de la représentation que par le sens symbolique. Ainsi le « lion » symbolise le Christ. Pourquoi ? Il dort les yeux ouverts, dit la légende, il est l'image du Christ attendant la résurrection dans l'ombre du tombeau ? Le « basilic », qu'on rencontre à Vézelay, est coq par devant, serpent par derrière. Il naît d'un œuf de coq couvé par un crapeau, « car il arrive que certains coqs dans leur septième année pondent un œuf ». Qui rencontre son regard meurt sur le champ. Mais son fluide ne traverse pas le verre; aussi, sur un chapiteau de Vézelay, l'homme le nargue à travers une coupe de cette matière. Dès lors il devient le symbole du démon dont le Christ triompha en s'enfermant dans le sein d'une vierge plus pure que le cristal.

Les « centaures » et les « sirènes » de l'Antiquité réapparaissent sur les chapiteaux romans. La sirène est représentée sous sa forme primitive de femme-oiseau. Dans le *Physiologus*, c'est la figure de l'âme séparée du corps. Plus tard, elle devient l'image de la terrible « lamie », nocturne vampire femelle. La sirène-poisson, qui apparaît à la fin de l'Antiquité, est aussi fréquente dans la région de la Loire : Saint-Aubin d'Angers, Saint-Denis d'Amboise.

Enfin, l'Antiquité fournit au Moyen Age une autre source de thèmes animaux, ce sont les fables d'Esopé et de Phèdre, qui passèrent dans les fabliaux et revivent avec toute la saveur du terroir à Saint-Lazare d'Autun, par exemple.

Elles expliquent certaines figures curieuses : ainsi un loup revêtu d'un froc, sous la férule d'un maître. On a voulu y voir une satire antimonacale. En réalité, c'est la fable bien connue au Moyen Age du loup qui apprend à lire : il regarde l'A.B.C. et prononce : agneau. De même l'âne musicien de Chartres rappelle la fable de l'âne et la lyre de Phèdre : « Un âne trouve une lyre abandonnée dans un pré. J'ignore la musique, dit-il. Si quelqu'un d'autre avait trouvé cette lyre, il charmerait les oreilles par des accords divins. C'est ainsi qu'une mauvaise destinée empêche parfois le génie de

se produire!... » Cette tendance à la gaité, voire à la bouffonnerie, parfois satirique, s'épanouira plus librement dans les siècles suivants.

Comme on le voit, l'influence de l'Antiquité sur la sculpture tératologique du Moyen Age, bien qu'indirecte, est assez considérable. C'est surtout une influence d'inspiration, car la morphologie qu'il donna à ces légendes vient d'ailleurs.

Contentons-nous de noter ici ce fait particulier : de toute la pensée antique, mise à part la philosophie d'Aristote, de tout l'art grec et romain, qu'est-il passé dans l'art religieux du Moyen Age en dehors des rares pastiches que l'on retrouve dans le Midi de la France? Ces légendes et ces monstres. Ce choix n'est-il pas curieux?

Mais, à vrai dire, quelque important que puisse paraître leur rôle, du fait de la longueur de cet exposé, ce n'est pas à Rome ni à Athènes qu'il faut chercher la source principale des thèmes décoratifs du Moyen Age et en particulier de ses monstres.

C'est dans les ruines des plus anciennes civilisations de l'histoire, au fronton des gigantesques monuments d'Assyrie et de Chaldée, au plus fantastique de l'Orient millénaire; c'est de cinq mille ans que datent les emblèmes héraldiques des barons chrétiens, et c'est la Perse des Sassanides qui leur transmet l'art qu'elle reçut d'Assur.

La Mésopotamie fut vraiment le berceau de l'art, car elle inspira non seulement l'Orient, mais l'Extrême-Orient et l'Occident. Si l'Art chinois et l'Art roman ont tant de points communs c'est en partie parce qu'ils ont puisé aux mêmes sources.

Peut-être les écoinçons de la nef de la cathédrale de Bayeux ont-ils été inspirés par quelque vase chinois. Mais peut-être aussi l'artiste, par une exacte et surprenante, assurément, similitude de goût et d'inspiration, rencontra-t-il les formes que de l'autre côté de la terre aimaient pareillement des asiates ignorés de lui.

De quelle façon s'est opérée cette mystérieuse transmis-

sion? Surtout par les étoffes. Le trésor de la cathédrale de Sens contient de ces magnifiques tentures orientales qui décoraient jadis les murs des basiliques ou enveloppaient les Saintes Reliques, et dont bon nombre furent rapportées par les croisés. Ce sont elles qui importèrent de Byzance, d’Egypte, de Perse, tant de motifs décoratifs inspirés par les plus anciennes de toutes les religions et que l’art chrétien reproduisit sans en comprendre le sens : ainsi le « Hom » assyrien : animaux affrontés séparés par une plante stylisée; aigles bicéphales d’origine chaldéenne qu’on trouve à Moissac; quadrupèdes aux ailes d’aigles et à têtes de femme, les mêmes à tête d’homme, dérivés les premiers du « sphinx » chaldéen, les seconds du « taureau » assyrien, qu’on peut voir sur un chapiteau du musée d’Arles.

Tels sont les thèmes que l’imagination orientale fournit aux hommes du Moyen Age. Ils s’en emparèrent avec une avidité due peut-être au goût humain de la nouveauté, mais aussi, sans doute, à quelque chose de plus profond. Le bonheur avec lequel ils développèrent ces vieux thèmes qui ne parlaient plus pour eux le langage symbolique des bêtes du *Physiologus* prouve que leur œil y trouvait des satisfactions, et peut-être aussi quelque chose en eux reconnaissait-il la correspondance de ces formes avec leur vie intérieure.

Mais le Moyen Age ne se borna pas à recevoir, il apporta sa note personnelle et avec quelle force, marquée de quel génie!

Car si, dès le début, sa conception utilitaire de l’art mise au service des idées s’écartait du culte pur de la beauté en elle-même que pratiqua l’Antiquité, il l’orienta délibérément vers des destinées nouvelles plus riches en possibilités.

Dans cette harmonie de sérénité et de force qui ravissait l’homme à lui-même, il fit jaillir des notes aux échos plus profonds. Loin de vouloir faire oublier toute la misère de l’humaine condition, il comprit et fit sentir la grandeur de cette misère elle-même. En enseignant à l’homme à se surmonter, en lançant toute cette matière à la conquête de la

spiritualité, le christianisme ennoblit la vie d'un drame quotidien. Le Moyen Age en sentit l'émotion. Il l'exprima par une de ces allégories académiques et naïves où il excelle : la « Psychomachie », le combat des vices et des vertus que l'on trouve sur de nombreuses églises romanes.

Mais ce n'est pas seulement contre les bas instincts de sa nature que le chrétien doit lutter. Sur le sentier épineux de la vertu, un ennemi le guette : le démon. Dans toutes les religions, on trouve peu ou prou une telle personnalité qui synthétise les puissances du mal, mais nulle ne l'a caractérisée d'une si magnifique façon. Il est assez curieux de voir comment ont évolué les idées chrétiennes à son sujet dans les représentations que nous en trouvons, et cela mériterait un travail beaucoup plus important que ces quelques lignes.

Au début, c'est l'ange déchu — tel que le décrit l'Apocalypse — couleur de nuit, mais ayant gardé toute sa beauté originelle. La première représentation du démon laid est sans doute cette fresque de Raoult que nous avons citée. Puis, peu à peu, il perd ce caractère dans la sculpture : il n'a plus de blanches ailes de cygne, mais les appendices membraneux et crochus de la chauve-souris. Son corps maigre et décharné, consumé de désirs, devient difforme, on lui ajoute une queue, des pieds de boucs ou au contraire des serres d'aigles. Son visage aux arcades sourcilières proéminentes, au nez épaté, aux vastes oreilles pointues et écartées, à la bouche immense, au crâne plat, prend tous les signes de la dégénérescence. Les cheveux se dressent sur la tête comme des flammes à quelque vent mystérieux. Ainsi il nous apparaît sur les chapiteaux de Vézelay.

Ce type est tout à fait conforme à la description qu'en a donnée à cette époque un moine, Raoul Glaber. C'est qu'en effet le démon était la terreur familière de ces hommes. Les moines surtout étaient les victimes d'horribles visions; les histoires du temps en sont pleines. De là vient le fantastique direct de ces représentations. Sans doute leur horreur traduit ce sentiment sincère de répulsion qu'inspire à l'âme pure le

mal quel qu'il soit. Mais pour l'homme moyen, ses attraits sont souvent plus vifs que ceux du bien et, à la vérité, c'est sous les traits d'un séducteur qu'il conviendrait de représenter le lion « quœrens quem devoret ». Mais, justement, c'est parce qu'ils en sentent toute l'attraction qu'ils dénoncent son véritable aspect, et c'est par réaction qu'ils cherchent à inspirer non seulement le dégoût, mais la crainte. Nous le voyons torturer ses victimes, et le spectacle des châtiments de l'enfer n'a pas été négligé par le Moyen Age pour aider l'homme à vivre bien. Sur la façade d'Autun, la seconde « Venue du Fils de l'Homme » dégage l'insoutenable terreur du texte apocalyptique. A côté de l'image gigantesque du Juge, s'agitent des démons immenses qui précipitent dans la gueule du Léviathan les âmes dont le poids a été reconnu trop faible sur l'implacable balance.

Un autre des ennemis du chrétien, un allié du démon, a été pareillement stigmatisé par les sculpteurs romans : la Femme. A Moissac, à Oo (Haute-Garonne), à Sainte-Croix de Bordeaux, une femme nue se débat sous la morsure des crapauds et des serpents attachés à ses seins et à son sexe. L'horreur qui se dégage de cette figure fait penser à l'antique Gorgone. Est-ce bien ce que ressent l'homme devant la plus naturelle et la plus charmante des tentations ? Non, assurément.

D'aucuns y voient le châtimement de la luxure en enfer. Peut-être, quoique la flamme ait été formellement promise aux damnés. Pour M. E. Male, c'est l'expression de la terreur du moine pour la femme. Là encore, comme pour les hallucinations, la solitude du cloître, le silence, l'exaltation mystique entretenue par les chants, les jeûnes et les austérités, sont un élément important capable d'expliquer les visions et les rêves où se libèrent un instant les instincts trop cruellement refoulés. Et sans doute l'influence sur l'art des grands monastères tels que Cluny est prépondérante ; sans doute ces figures, qui ont la spontanéité d'une pensée, ont pu jaillir de l'âme du moine imagier qui les tailla. Mais n'est-il pas

possible que cet imagier fût un simple laïque ? Est-ce que la vie monastique n'est pas l'expression extrême de la vie chrétienne ? Est-ce que l'homme ordinaire n'est pas exposé lui aussi au prurit des sens ? et s'il y veut résister ne doit-il pas demander à sa jeunesse de rudes renoncements ?

Pour nous, ces figures ont un sens plus général. La facture de ces nus librement traités trahit une tendresse, de même que l'horreur trop contrastante du châtiment. Par cette création, l'homme du Moyen Age sort de la tour d'ivoire où on l'avait enfermé : guerrier brutal mais sain, à l'abri, sinon des désirs, du moins des perversions. Cette Vénus torturée nous rappelle que les longs siècles du règne des corps ne sont pas si lointains qu'il n'en reste au cœur de l'homme quelque obscur souvenir. Ainsi devenu plus proche de nous, rentré dans l'humanité plus constante en ses vices qu'en ses vertus, peut-être pourrons-nous mieux le comprendre, lui et ses œuvres.

III. — *Du XIII^e siècle à la fin du Moyen Age.*

L'iconographie gothique ne fut tout d'abord que l'épanouissement de l'idéal roman. La décoration encyclopédique rêvée par les clercs des XII^e et XIII^e siècles fut réalisée dans toute son ampleur par les artistes des siècles suivants. Aussi bien la transition est insensible, et l'apparition de l'ogive dans l'architecture n'en modifie pas tout d'abord l'inspiration générale. Cependant, cette découverte va donner naissance à un art nouveau, le plus original qu'eût connu le monde depuis l'Antiquité. Mais cette création est le fait de causes générales. Une forme nouvelle de la piété, une période de stabilité et de richesses, un grand élan des arts et de la pensée, coïncidèrent, et ceux-ci fournirent à celle-là des moyens d'expression dignes d'elle. Au XIV^e siècle, le mouvement idéaliste est très sensible dans la statuaire, mais la décoration marque mieux que toute autre partie de l'art cette continuité de la

pensée romane dans l'œuvre gothique. Les thèmes monstrueux, que nous avons précédemment signalés, sont encore utilisés, mais bien des modifications interviennent peu à peu, aussi bien dans leur conception que dans leur exécution.

Les animaux fantastiques des « Bestiaires » se multiplient. Il devient souvent difficile de les reconnaître, tant l'imagination des artistes s'est donné libre cours. Et cependant, dans leur fantastique même, perce un réalisme qui n'était même pas recherché dans les hiératiques emblèmes romans. La diversité et la richesse de l'expression font que la face même la plus animale crie une idée. Que dire, par exemple, de cet admirable groupe de la « Tentation » (chapiteau de Reims), où le mufle camélien du démon, si loin de tout visage humain, luit cependant d'astuce et de fourberie, tandis que le visage de femme perché sur un corps d'oiseau, qui l'écoute, les yeux baissés, semble vraiment accueillir avec toutes les palpitations des désirs défendus son murmure insinuant ? De même le fameux « démon pensant » des balustrades de la Cathédrale de Paris, qui, la langue dardée, contemple méditativement l'étendue de la ville, est chargé de signification spirituelle.

On retrouve ici ce caractère d'intellectualité que dégage au même degré l'ensemble rigoureux de lignes ascendantes d'une nef de la même époque. Mais ce caractère, précisément, rend l'effet produit moins direct que la simplicité pleine de grandeur tragique des équivalents romans. Pourtant, les figures plus ou moins monstrueuses sont innombrables dans l'église gothique. Mais on y sent déjà le « jeu de l'esprit », presque l'art pour l'art, presque la Renaissance. Le fantastique y est traité comme un parti pris, en raison de sa valeur décorative, ou bien se borne à l'exotisme du sujet par ailleurs aussi scrupuleusement rendu que possible.

Le plus grand nombre est relégué hors de la nef, qui est le plus souvent revêtue d'une décoration florale, non plus imitée des manuscrits ou de l'antique, mais directement inspirée de

la flore champêtre du pays de France. C'est que l'artiste a retrouvé, avec le goût de la nature, la puissance de l'observation et, remonté ainsi aux sources de l'art, il put renouveler, avec le fenouil, par exemple, ce que les Grecs avaient fait avec l'acanthé. Ce fait, cette vision, se traduisent également dans la décoration par une prédominance de plus en plus marquée de la figure humaine sur les animaux imaginaires : figure humaine non plus anonyme, mais particulière, originale, chargée de traits, d'expressions, recueillis autour de lui par l'artiste. A cette observation, souvent rigoureuse, le médecin trouve son compte, et c'est ainsi que MM. Charcot et Richer ont pu reconnaître, dans nombre de ces figures qui semblent aux profanes bizarrement contorsionnées, un tableau de telle ou telle névrose dont le nom même était inconnu du sculpteur et du modèle. On a pu faire ainsi des diagnostics rétrospectifs d'hystérie, de paralysie faciale, de myxœdème. Ces figures de malades, d'infirmités, sont toutes traitées dans le style grotesque. Ces difformes, qui nous inspirent la pitié, n'ont été placés là que dans le but d'éveiller en nous cette réaction cruelle : le rire. Donc, le goût du bizarre, de l'anormal, du monstrueux, qui fit refluer dans l'Art roman les plus étranges créations de l'esprit asiatique, n'est pas encore mort, seulement il se satisfait de ce champ nouveau qu'il découvre chaque jour plus vaste, plus digne d'intérêt, plus fertile en horreur que l'imagination elle-même : l'homme.

Là encore, nous constatons combien, dans un art donné, tout se tient, et combien l'art lui-même obéit à ces grandes oscillations de la pensée qui sont le rythme même de l'humanité. La décoration se détourne de l'imagination pour s'adresser au réel, et particulièrement à l'homme, fait en apparence minime. Et cependant, la lassitude des anciens procédés n'y eût pas suffi. Il a fallu que quelqu'un donnât au Moyen Age la clef d'or de la Nature en l'intégrant à sa piété : saint François d'Assises, qui, par l'amour et le mysticisme de sa doctrine, conduisit l'art au réalisme.

L'Imitation de Jésus-Christ contribua également à rendre plus familière aux chrétiens l'idée de l'humanité du Sauveur. Une abondante littérature développe mystiquement le thème des souffrances et de la mort de Jésus, et l'art suit cette voie. Tandis que le *Christ* roman restait triomphant sur la croix, le *Christ* gothique n'éveille plus que la pitié, la douleur et l'amour. De cette transposition de sentiments résulte un affaiblissement de l'élément terreur dans la foi. D'ailleurs, le démon lui-même, à force d'être représenté, décrit, est devenu familier; c'est maintenant le Malin, toujours redouté, mais avec une nuance de raillerie. Dans son effigie même, le goût du grotesque déjà signalé réapparaît; elle se complique d'appendices bizarres, de griffes, de crocs, d'ailes. Sur le « Jugement dernier » de Bourges, on le voit se livrer à mille facéties qui sont bien loin de l'horreur et de l'épouvante de celui d'Autun, par exemple. On retrouve là, sans nul doute, l'influence du théâtre de l'époque. Au cours des Mystères, les acteurs chargés des rôles de démons s'employaient à égayer l'assistance en jouant mille tours, et les sculpteurs reproduisirent ce qu'ils avaient vu. A Notre-Dame-de-Paris, le portail du Jugement nous montre aussi un curieux enchevêtrement de monstres et de démons, dont un, en particulier, possède des seins de femme. Ce trait se rattache pour nous au même ordre d'idées et de préoccupations que les « luxures » du siècle précédent.

Ici encore, nous assistons à une évolution. Au lieu de ce grand sentiment du péché, une tolérance amusée transparait. Au lieu des symboles pleins d'intensité, mais décents, ce sont des petites scènes plus ou moins réalistes, toujours pleines de verve, qui raillent sur les murs des églises le moine paillard comme l'homme de l'art charlatan. Parfois c'est une scatologie rabelaisienne qui s'étale, et, là encore, le médecin y trouve une exacte représentation de ces fonctions inférieures qui sont le thème ordinaire des plaisanteries millénaires. De l'exonération à la reproduction, toute la physiologie y passe. Parfois il s'y mêle un ragoût de fantastique :

à Orléans, une chimère accouche d'un singe. Ailleurs est figuré le crime de bestialité. Faut-il vraiment ne voir là que les manifestations d'un « art ultraréaliste » ? (Dr Cabanès.)

Ces tableaux, qui ne rentrent pas dans notre sujet, n'ayant à proprement parler rien de monstrueux, sont pour l'historien de précieux documents sur les mœurs de l'époque; aussi ne devons-nous pas les négliger, car ils sont dans l'art le contexte de cette décoration monstrueuse que nous nous sommes proposé d'étudier. Les mœurs qu'ils nous révèlent nous permettront peut-être d'expliquer les variations que nous avons constatées dans ce travail. Ce que nous dit le « portail des Libraires », de Rouen; ce que nous trouvons à la cathédrale de Lyon, à Auxerre, sur les rétables de ce ^{xiv}^e siècle, c'est l'image d'une société où le relâchement des mœurs aussi bien dans les classes dirigeantes que dans le peuple est le symptôme annonciateur des crises qui vont l'atteindre au siècle suivant.

Dès cette époque, une autre idée commence à se faire jour dans l'art : celle de la Mort. Elle fournit dans la suite des thèmes nombreux, car elle s'imposait aux esprits avec une terrible évidence. Les croisés avaient rapporté de l'Orient des maladies qui ravagèrent l'Europe pendant plusieurs siècles. Une peste terrible, originaire du Levant, ravagea l'Italie, l'Espagne, la France : « Alors, nous dit un historien, la société est empreinte d'un profond sentiment de tristesse. Il y a comme un crêpe de douleur répandu sur la génération. Le monde est livré à tous les fléaux. Les maladies pestilentielles, l'horrible famine, déciment le peuple; des vents violents brisent les arbres séculaires; un ciel grisâtre se mêle au brouillard des forêts profondes comme une nuit qui enveloppe le genre humain. C'est un cri lamentable poussé par tout un siècle. Le sombre témoignage du contemporain Glaber indique le fatal état de la société dévorée par tant de fléaux. On croyait que l'ordre des saisons et des mois, des éléments qui jusqu'alors avaient gouverné le monde, était retombé dans un éternel chaos, et on craignait la fin du genre humain. » (Capdefigue.)

« L'église, de son côté, se laissait aller au goût de la richesse et du plaisir. Les auteurs ont décrit la conduite scandaleuse des papes, le commerce des reliques, les débauches du clergé. Les schismes succèdent aux schismes. Les alchimistes foisonnent. La magie païenne reprend son ascendant sur les esprits troublés; enfin, pour compléter ces malheurs, la syphilis vient ravager les contrées de l'Europe déjà ravagées par la peste. » (Charles Pezet, Thèse Montpellier, 1909.)

Au milieu de ces misères morales et physiques, l'art perd son grand élan vers l'idéal, tandis que la technique se fige et n'aboutit plus qu'à une recherche maniérée. Le sombre esprit du Nord s'introduit en France avec le goût du macabre. Les danses macabres, les gisants putréfiés, se mêlent aux obscénités, traduisant le chavirement des esprits. La grande période de la décoration monstrueuse est terminée, l'atmosphère ne lui convient plus, et nous pouvons noter que son plus grand développement (xii^e au xiv^e siècle) coïncide avec une foi vivé et générale, une spiritualité non encore altérée par la rhétorique, tenant en laisse d'une façon absolue tous les appétits de l'homme.

Elle nous apparaît comme un produit de ce conflit, lorsque c'est l'esprit qui l'emporte, et, dans l'art, comme une étape entre l'archaïsme primitif et la maîtrise totale où le souci de la forme finit par l'emporter sur l'expression de l'idée.

Nous avons indiqué quelles influences artistiques, littéraires, religieuses et sociales sont intervenues dans sa production. Nous allons essayer de préciser si elle correspond à quelque chose de plus généralement humain et la nature de ce quelque chose.

ETUDE MEDICO-ARTISTIQUE

LES RAPPORTS DE LA PATHOLOGIE ET DE LA SCULPTURE DECORATIVE FANTASTIQUE

I. — *Problème artistique.*

La décoration monstrueuse des églises du Moyen Age pose un double problème :

- a) Quelle est la signification individuelle de ces œuvres ?
- b) Pourquoi l'ensemble de la décoration des églises présente-t-il ce caractère ?

Nous nous sommes efforcé, au cours de notre exposé historique, de mettre en relief le caractère surprenant et presque inexplicable du développement de la sculpture décorative monstrueuse dans l'Art chrétien médiéval. Nous avons signalé quel goût presque électif semblait se dégager de ce choix parmi les sources de ce travail constant et si fertile en résultats, toujours dirigé dans le même sens; le contraste de ce goût du difforme avec la tendance idéaliste, si apparente dans le reste de la production artistique, nous a frappé.

Ces deux questions sont connexes et ont frappé nombre d'esprits. Les historiens d'art, dont nous avons résumé dans notre exposé historique les plus modernes travaux, ont proposé en définitive *deux théories*.

L'une a été ardemment défendue au siècle dernier par l'abbé Auber, Mme Félicie d'Ayzac, le Père Collin.

D'après ces auteurs, toutes ces œuvres ont un sens caché qu'ils se sont efforcés de découvrir, parlent un langage sym-

holique qu'ils ont essayé d'interpréter à l'aide de textes théologiques.

Pareille théorie fait dériver toute la décoration des églises du Moyen Age d'une conception dogmatique de l'art religieux. Elle exclut *a priori* toute fantaisie de l'artiste, chaque détail de l'œuvre n'étant exécuté qu'en vue de compléter le sens général.

Or, s'il est vrai qu'une telle hypothèse soit parfaitement en accord avec ce que nous savons des doctrines artistiques du Moyen Age, pour lequel l'Art fut « une écriture sacrée, une mathématique sacrée, un langage symbolique » (E. Male); si elle se trouve vérifiée dans bon nombre de cas, en particulier dans les grandes compositions monumentales, il n'en est pas moins vrai qu'elle n'est, avant tout, qu'une hypothèse. Les explications variées et parfois contradictoires que les différents auteurs ont donné de tel ou tel monument montrent bien, par leur variabilité même, que les ingénieux commentateurs outrepassent bien souvent la pensée de l'artiste et lui attribuent des intentions qu'il n'a pas eues.

Voici, par exemple, l'explication proposée par A. Joseph Faurel pour le célèbre trumeau de l'église de Souillac :

« Huit animaux étranges, oiseaux de proie par leurs ailes et leurs serres, bêtes fauves par leurs têtes, huit dragons fabuleux, symboles du mauvais esprit, courent le long de la colonne, entrelacés par deux, formant ainsi le chiffre romain X répété quatre fois.

» Dans les compartiments laissés libres par les branches des X, et subissant la morsure violente des monstres, cinq sujets sont sculptés. Ces sujets sont, de bas en haut : une grenouille, une antilope (l'antolops des anciens), un chien à queue coupée, un corbeau, et, enfin, au sommet, un homme dont le crâne est pris dans la gueule de l'une des bêtes.

» Si nous faisons à chacun de ces éléments l'application des Bestiaires et des traditions de l'iconographie chrétienne en général, ils devront être interprétés de la manière suivante :

» Le chiffre X symbolise la loi de Dieu. Il communique cette signification aux nombres avec lesquels il est combiné sans toutefois leur enlever leur propre sens. Par dérivation X est le nombre de l'action, celui de la justice et de la perfection chrétiennes.

» Les quatre répétitions de ce chiffre attirent l'attention sur le nombre IV allégorique des principales tentations qui assiègent les âmes, à savoir : les concupiscences grossières, l'entraînement des joies du monde, la convoitise des richesses et la vaine gloire.

» Par ces répétitions, se trouve formé le nombre XXXX, qui rappelle à la mémoire la perfection de la loi divine comme composée du chiffre X, correspondant au décalogue, avec le nombre IV, qui est celui des saints évangiles.

» XXXX est le nombre plus souvent attribué à la mortification, la contemplation, la prière et la pénitence.

» La pluie, le déluge qui devait purifier la terre, tomba pendant quarante jours et quarante nuits; Noé demeura dans l'arche quarante jours en attendant que le limon qui couvrait la terre eût séché; Elie jeûna pendant quarante jours; Moïse resta quarante jours sur la montagne quand Dieu lui donna sa loi; Jésus sanctifia le nombre de l'expiation par les quarante jours de jeûne. L'Eglise a fixé à quarante jours la durée du Carême.

» La grenouille, non par elle-même, mais par son attitude, figure la luxure; l'antilope symbolise l'homme obéissant à ses sens; le chien à queue coupée représente l'oubli des devoirs envers Dieu; le corbeau est emblématique de l'usure, et, enfin, au sommet, l'homme au crâne dévoré est l'image de l'orgueil.

» Voilà bien, d'après les Bestiaires et la symbolique, la signification de chacune des parties de l'ensemble.

» Voyons, maintenant, l'idée qui se dégage de cette composition et le but recherché par son auteur.

» Il a voulu, pensons-nous, sous cette forme extraordinaire, évocatrice des tourments qui attendent ceux qui trans-

gressent la loi de Dieu par le péché, dont il expose les formes principales, provoquer à la méditation sur les bienfaits de l'expiation par la pénitence et aussi rappeler aux fidèles qu'ils doivent s'examiner avec sévérité. En somme, il a soumis à leur contemplation ce qu'ils ne pouvaient lire dans les écritures, et, par cette leçon de morale, conseiller à chacun le respect de la loi. »

Or, M. Emile Male a cru pouvoir en retrouver le modèle presque exact dans les enluminures d'un manuscrit de traduction persane.

Pour lui et les historiens modernes, la plupart de ces créations fantastiques ne sont que des « fantaisies d'artistes ». Les partisans de la Théorie symbolique « dépassent en subtilité les vieux artistes ». « Quelle vraisemblance qu'ils aient voulu faire dire tant de choses, et des choses si délicates, à des figures qu'on ne peut apercevoir d'en bas qu'avec une bonne lorgnette? » Il cite le texte de saint Bernard : « Dans les cloîtres, sous les yeux des frères qui lisent, que viennent faire ces monstres ridicules, que signifient ces singes immondes, ces lions sauvages, ces centaures monstrueux? Que viennent faire ces êtres qui sont moitié bête et moitié homme, ces tigres tachetés? On peut voir plusieurs corps sous une seule tête comme aussi plusieurs têtes sur un seul corps. Ici, on remarque un quadrupède à tête de serpent; là, un poisson à tête de quadrupède. Un animal est cheval par devant et chèvre par derrière... De grâce, si l'on ne rougit pas de semblables inepties, qu'on regrette au moins la dépense ! » Il conclut qu'il est évident que la faune et la flore du Moyen Age n'ont, la plupart du temps, qu'une valeur décorative. Il complète ses démonstrations en montrant que l'art décoratif du Moyen Age a commencé par l'imitation, que ces « prétendus symboles sont souvent sculptés d'après le dessin d'une étoffe persane ou d'un tapis arabe ». Les influences de la tradition, de l'imitation et de la fantaisie sont ici seules à jouer et suffisent à expliquer la naissance de ces figures.

Telles sont les deux principales façons de voir. Nous ne

citons que pour mémoire l'explication de Victor Hugo, qui croit trouver dans les sculptures des cathédrales un langage scientifique lisible des seuls initiés de l'hermétisme, hypothèse sans fondement et qui se rattache d'ailleurs à la théorie symbolique.

De même, le Docteur Cabanès n'a retenu qu'un « symbolisme transparent » : démons, vices, calendriers, etc., et les intentions satiriques du clergé et de la société. « Cette égalité, dont il n'a cessé de poursuivre la chimère, le peuple croit la retrouver aux frontons des églises, où vilains et seigneurs sont confondus en attendant cet autre monde où elle ne sera plus un vain mot. »

Il cite le cas de Pierre de Cuienet, avocat, qui avait entrepris d'enlever aux ecclésiastiques leur juridiction temporelle : le clergé de Notre-Dame l'excommunia et le fit représenter, sous les plus vilains traits, à l'angle du Jubé où l'on avait coutume d'éteindre les cierges.

A notre avis, s'il convient d'admirer à sa juste valeur ce trait de malice ecclésiastique, s'il faut y voir une preuve de plus que nos ancêtres aimaient l'ironie et ne l'écartaient point de la décoration des églises, il n'apporte pas grand poids à la théorie « sociale ».

Si la notion d'égalité en Dieu est, en effet, bien chrétienne, les revendications sociales ne semblent pas avoir beaucoup préoccupé les hommes du Moyen Age. La notion de l'origine divine de l'autorité, la stabilité du cadre social, tout plaide pour faire de nos artistes des résignés bien plutôt que des révoltés. Cependant, ils éclatent parfois, et c'est surtout à la fin de l'époque gothique que leur colère transparaît dans l'art. Quant à l'esprit satirique, il est simplement bien français, et il ne faut pas s'étonner s'il apparaît dans l'art religieux, qui est, ne l'oublions pas, son plus vaste champ d'activité artistique.

Le Docteur Cabanès considère, d'autre part, que les figures monstrueuses proviennent en grande partie, des influences antiques et aussi de la grossièreté de l'art à cette époque.

« Les artistes de ce temps, par ignorance de la perspective et des proportions, et faute d'habileté de main, éprouvaient une grande difficulté à représenter une scène à plusieurs personnages intelligible par le plus grand nombre. De là leur tendance à remplacer par des symboles le nom qu'ils trouvaient peu démonstratif; en outre, à exagérer la forme en donnant une prédominance anormale à quelques traits qu'ils voulaient caractériser. » Ainsi naquit et se développa le goût pour la déformation caricaturale.

Il en explique les excès et en particulier les « *obscoena* », qui ne sont point rares (cathédrales de Bazas et Poitiers, Saint-Sernin de Toulouse, etc.), par une verve gauloise qui n'y entend pas malice et qu'autorisait une piété différente de la nôtre.

Or, ces différentes théories, même combinées avec ecclésiastisme, ne suffisent pas à résoudre les deux questions que nous posent ces figures fantastiques.

En effet :

Quant à la signification individuelle, sont expliquées du moins en ce qui concerne l'inspiration, les œuvres que l'on peut rattacher, à un degré quelconque :

soit à la tradition antique directement : « sirènes », « centaures », « hippocampes », « harpie »; ou indirectement : « mantichore », « sciapode », « basilic », « chimère »;

soit à la tradition orientale : « sphinx », « taureau ailé ».

Encore, bien souvent, telle partie de leur bizarre morphologie révèle que l'observation du modèle vivant s'est peu à peu substituée dans leur exécution à la stérile copie des miniatures et des étoffes.

Mais restent à expliquer la plupart des œuvres purement originales, sans lien traditionnel, et dont l'anatomie déconcerte et laisse perplexes.

Pour ces œuvres, le problème est reculé, mais non résolu. Que si l'artiste exprime des symboles, pourquoi les traduit-il

le plus souvent dans la note horrible⁹ Que si, au contraire, il n'obéit qu'à son imagination, pourquoi cherche-t-elle uniquement dans le même sens⁹

Or, il se trouve que, dans nombre de ces figures au premier abord si surprenantes, l'artiste s'est borné à reproduire en réalité la vie courante.

Ne peut-il en être de même bien souvent dans celles qui nous paraissent le plus anormales.

Quant à la signification de ce fait général, le caractère fantastique de cette décoration, sa persistance, son succès, les considérations des auteurs, ne suffisent pas à l'expliquer.

Un phénomène artistique est plus qu'aucun autre complexe. Les facteurs économiques, sociaux, littéraires, la tradition, peuvent intervenir dans la création d'un type artistique, ils ne suffisent pas à l'expliquer. Un idéal esthétique nous satisfait parce qu'il s'accorde à notre individualité, et dans la formation de celle-ci notre corps a une place prépondérante. De même, l'art d'un peuple, d'une époque, satisfait certains besoins intellectuels, moraux, voire même purement physiques de cette époque ou de ce peuple. L'art est le complément de notre vie mesquine, il la complète par la Beauté qui en est si souvent absente. Mais, encore une fois, rien n'est plus variable que l'idée que nous nous faisons de celle-ci. Or, l'idéal qui se révèle à nous dans les œuvres que nous étudions est bien souvent déconcertant. Car, on ne peut concevoir qu'un œil humain puisse trouver une satisfaction à contempler l'horrible, en raison juste du choc émotionnel qu'il lui procure; mais, bien certainement, la recherche systématique et continue de telles émotions est quelque peu anormale. Or le Moyen Age a présenté cette recherche. Pourquoi⁹

Sans prétendre résoudre le problème, il est permis d'affirmer que l'étude de sa pathologie, et en particulier de sa pathologie mentale, est un élément important à considérer. Les auteurs non médecins l'ont naturellement négligé. Nous nous proposons de l'aborder.

En résumé, l'étude des rapports de la pathologie et de la décoration monstrueuse des églises du Moyen Age nous conduira :

tout d'abord, à rassembler les œuvres dont l'apparence fantastique ne résulte que d'une observation attentive de la maladie;

et, ensuite, à étudier les états pathologiques plus particulièrement propres à cette période historique qui ont pu exercer une influence sur son goût artistique.

II. — *Etude anatomo-pathologique.*

Contrairement à ce qu'on pourrait penser à première vue et même à ce que nous nous attendions à trouver en entreprenant cette étude, les œuvres susceptibles d'être interprétées avec quelque précision, du point de vue médical tout au moins, sont très rares, relativement au nombre immense des monstres qui ornent les murs des églises.

Nous n'avons pas la prétention de les avoir tous examinés. Une étude d'ensemble de la question n'ayant pas encore été faite, nous avons rassemblé les éléments de notre documentation, d'une part, dans les dessins, photographies, descriptions, épars dans les travaux archéologiques ou historiques consacrés à l'architecture religieuse; d'autre part, dans les collections de photographies du Musée des Arts décoratifs, à Paris (Louvre) et du Musée de Sculpture comparée (Trocadéro); enfin, dans les monuments que nous avons pu visiter nous-même dans l'Ouest, le Sud-Ouest, le Centre et la Région parisienne?

Magré cela, nous n'avons pu réunir qu'un petit nombre d'œuvres pour lesquelles un diagnostic a pu être posé de façon assez ferme.

C'est qu'en effet, il ne peut s'agir, pour y aboutir, que de se baser sur les données de l'anatomie pathologique. Donc, éléments de certitude déjà très réduits. En plus, il manque à la sculpture un précieux adjuvant du diagnostic par la

vue : la couleur. Dans ces conditions, nous ne pouvons espérer reconnaître que des affections s'accompagnant de déformations importantes, et, malgré cela, bien souvent la discussion restera ouverte.

Aussi nous nous efforcerons de nous abriter, dans les cas que nous présentons, derrière des maîtres plus capables que nous de faire œuvre de cliniciens en d'aussi délicates conjectures.

La littérature médico-artistique s'est, depuis Charcot et Richer, enrichie d'un certain nombre de travaux sur la question; nous y ferons de nombreux emprunts. Il faut citer J. Heitz, H. Meige, et, plus près de nous, J. Vinchon.

1° Les monstres.

L'épithète de monstrueuse a été si souvent appliquée à la faune des cathédrales qu'il convient tout d'abord d'y rechercher les véritables monstres, au sens médical du mot. Pareille enquête peut sembler saugrenue en présence d'images aussi étranges. Mais Dame Nature, en sa fécondité, n'est point avare de bizareries. Dans ce mécanisme infiniment complexe et délicat qu'est le développement embryologique, une infime variation d'un des facteurs suffit à déterminer d'importantes modifications dans le résultat final. Ainsi naissent les monstres que la science a classés et qui ont été observés dès la plus haute Antiquité. Etant donné la force avec laquelle de pareils faits frappaient l'imagination (car ils semblaient des manifestations du surnaturel), on comprend que ces formes aient tenté le ciseau, et peut-être un médecin pourra les reconnaître.

Le Professeur Jeanneney, dans un travail consacré à la tératologie, en a cherché les traces dans l'art.

Il n'a pu retrouver que quelques *anencéphales*, qui répondent à la description suivante :

Tête brachycéphale tendue en avant, nuque enfoncée dans les épaules; front bas ou absent, donnant à l'ensemble

l'aspect d'une tête de reptile, de crapaud, d'oiseau, de cynocéphale; face pourvue de deux yeux monstrueux, exorbités, à fleur de peau, tels des yeux de batraciens. Les sourcils s'arquent dans l'expression de la surprise ou de la terreur. Le nez camard, épaté à sa terminaison, les joues boursoufflées, la bouche plissée en un sourire souffreteux de dyspnéique, à la langue pendante, complètent ce triste et répugnant facies.

A La Réole, à Saint-Sernin de Bordeaux, à l'église de Dau-léze, existent des figures présentant quelques-uns de ces traits. Il nous a semblé en trouver une sous la forme d'un sujet accroupi de la cathédrale du Mans.

Mais, fait remarquer le Professeur Jeanneney, il est difficile de leur assigner une place exacte dans la classification, car, ou bien l'artiste, ayant vu le monstre, le commente sans le copier, ou bien il crée de toutes pièces un monstre dont il a entendu parler, le dote d'attributs invraisemblables, le rend adulte et vivant, ce qui est, selon nous, le cas le plus fréquent.

Aussi parmi les nombreuses figures doubles de la sculpture médiévale n'en avons-nous pas trouvé qui, par quelque côté, ne s'éloigne de la réalité au point d'en rendre bien téméraire l'identification.

Par contre, très nombreux sont les visages qui se rapprochent du type tératologique ci-dessus; cela tient, pensons-nous, à ce qu'il est d'une conception et d'une exécution assez simple, en même temps que d'un effet sûr.

Donc, il est possible et même probable que les sculpteurs moyenâgeux aient exécuté d'après nature un certain nombre de leurs monstres; mais la part de l'imagination y est telle qu'on ne peut l'affirmer.

D'ailleurs, ici encore, les notions scientifiques de l'époque laissent le champ libre à l'artiste. En effet, un savant comme Ambroise Paré admet que les monstres peuvent être procréés par les démons ou provenir d'imagination de la mère, ou encore naître à la suite de bestialité (Martin, *Histoire des*

monstres, 1880). Ils témoignent « de la gloire de Dieu ou de son ire ». Nous voyons là, une fois de plus, combien les idées courantes de l'époque facilitaient l'éclosion des œuvres et combien l'esprit de ces hommes se mouvait dans le merveilleux alors même qu'ils croyaient ne pas quitter le réel.

2° Les malades.

L'idée que nous pourrions nous faire de la pathologie du Moyen Age d'après la sculpture serait fort différente de l'image que nous en donne le reste de son art. En effet, la place qu'y tiennent les grands fléaux qui le ravagèrent est fort minime. La peste, la lèpre, la syphilis, qui ont fourni tant de thèmes à la peinture, à l'imagerie populaire, ont très peu inspiré les sculpteurs, en raison sans doute de leur pauvreté plastique. Nous n'en avons pas rencontré de cas bien nets. *Les lépreux*, en particulier, sont représentés d'une façon conventionnelle : ils sont couverts d'ulcérations arrondies qu'on pourrait aussi bien attribuer à la syphilis, voire même à la sporotrichose ? Bien des têtes rappellent le *facies léonin*, mais le diagnostic est discutable. A Champeray, un *ladre estropié* marche comme un cul-de-jatte à l'aide de ses poignets.

Un syndrome qui ne fut individualisé que bien plus tard semble avoir particulièrement frappé les sculpteurs du Moyen Age : c'est l'*acromégalie* dont on a reconnu de nombreuses et exactes reproductions.

Voici, par exemple, une tête de la cathédrale de Reims qui répond à la description suivante (J. Heitz) : « Les pommettes, les arcades frontales, les oreilles même, ne laissent rien à désirer comme hypertrophie; le nez, d'ailleurs fort, est en pied de marmite, ce qui arrive quelquefois dans la maladie de Pierre Marie. »

A Reims encore, « une femme, qui de ses épaules soutient la lourde masse des assises supérieures, est, au même point

de vue, intéressante à plus d'un titre. L'acromégalie s'accuse déjà par le nez et le menton. Mais il est en elle d'autres stigmates plus importants : par exemple, la stature massive, surtout développée en largeur, la main à la fois étalée et longue, le geste même de cette main qui soutient la tête : on sait en effet que les acromégaliques souffrent de maux de tête violents. Enfin, bien que l'attitude du corps soit commandée par l'office de cariatide auquel est assujettie cette femme, il n'en est pas moins vrai qu'avec sa tête rentrée dans les épaules, elle réalise la cypho-scoliose si fréquente chez les acromégaliques. »

H. Meige en a trouvé trois autres cas aussi nets, toujours à Reims.

Faut-il donc conclure de cette abondance relative à une fréquence proportionnelle de l'acromégalie à cette époque ? Il nous semble qu'on doit faire la part de la netteté des stigmates qui fait qu'un tel type, même rare, frappe un œil d'artiste et se grave aisément dans la mémoire. Il faut tenir compte aussi de la reproduction en série d'un type heureux. En tout cas, cette fréquence est à rapprocher de celle des nains et des géants, non plus dans la sculpture, mais dans les autres arts. On sait que certains nanismes et le gigantisme sont probablement, comme l'acromégalie, d'origine hypophysaire ; ces troubles auraient-ils été particulièrement fréquents à cette époque ? On ne voit guère de raisons à une telle hypothèse, mais que savons-nous au juste des transformations du génie morbide de telles affections au cours des siècles ?

Un autre type clinique assez fréquent est celui de l'*hémispasme glosso-labié*.

Le Docteur Paul Richer en a signalé plusieurs cas. L'un d'eux présente cet intérêt d'avoir été décrit par John Ruskin dans *Les pierres de Venise*. C'est un mascarón de l'église Santa Maria Formosa que le philosophe anglais apprécie fort sévèrement : « Une tête énorme, inhumaine et monstrueuse, ricanante, d'une expression qui la ravale au niveau de la brute, trop abjecte pour être représentée ou décrite, et qu'on

ne saurait contempler au delà de quelques instants. On y peut voir l'indice de cette complaisance à contempler la dégradation de la brute et l'expression du sarcasme bestial qui est, je crois, l'état d'esprit le plus déplorable où l'homme puisse descendre. »

Le Docteur Richer ne partage pas ce sentiment. « Non seulement, dit-il, l'artiste vénitien ne s'est pas abandonné aux caprices de son imagination, mais il a en quelque sorte rompu avec la tradition du grotesque pour imprimer à son œuvre ce caractère de réalité saisissante. Cette face large, hideuse, aux traits grossiers, nez camard, bouche lippue, qui se retrouve fréquemment dans l'ornementation du Moyen Age, descend en droite ligne de la Gorgone des Grecs et du dieu des Egyptiens; la saillie de la langue vient compléter la ressemblance, mais dans ces types antiques elle pend, droite et large, nullement tirée de côté. »

Il nous semble, au contraire, difficile d'assimiler de telles œuvres à la Gorgone antique. Celle-ci exprime et suscite l'horreur, mais non par la contemplation du laid bestial. La figure convulsée, auréolée d'un immonde grouillement de serpents, reste belle, et l'épouvante qu'elle sue est bien différente de la basse et dégoûtante satisfaction que respire son prétendu équivalent.

Pour nous, le jugement de Ruskin garde toute sa valeur. Qu'une telle œuvre soit purement d'imagination ou d'un réalisme précis, elle témoigne bien « d'une complaisance à contempler la dégradation de la brute et le sarcasme bestial ».

D'autres exemples d'hémispasme labio-glosso-laryngé ont été signalés, en particulier à Reims (H. Meige). Ces recherches ont surtout été faites par l'école de Charcot, et tous ces cas sont étiquetés hystérie. Nous nous bornons à constater la lésion anatomique, laissant à d'autres le soin d'en préciser l'étiologie.

On peut rapprocher de ces cas les figures présentant une protrusion de la langue qui sont assez nombreuses.

« C'est ainsi qu'on voit un des diables des tours de Notre-Dame de Paris tirer une langue droite et pointue.

» Un des diables fantastiques de la cathédrale de Bourges (bas-relief du tympan de la porte occidentale) qui conduisent les damnés dans l'éternelle chaudière laisse pendre hors de sa bouche une grosse langue. Des monstres des chapiteaux romans, figurés dans l'*Abécédaire d'Archéologie*, de A. de Chaumont, tirent également la langue de semblable façon.

» C'est aussi ce qu'on peut voir sur un des mascarons du Pont-Neuf conservés au Musée de Cluny, à Paris, et sur une large face aux cheveux bouclés qui orne un chapiteau de l'église de Semur.

« Au Moyen Age, cette protrusion de la langue devient un signe de moquerie, ou bien, comme on le voit sur quelques sculptures du xv^e siècle de Magdalen College, à Oxford, c'est le symbole de la luxure et de la gourmandise. »

« Nous connaissons bien peu de figures grotesques dans lesquelles la langue est tirée de côté. On peut citer une tête de la cathédrale de Reims qui laisse pendre une langue large, rabattue sur la lèvre inférieure et portée du côté gauche. » (Docteur Richer, *L'Art et la Médecine*.)

Le Docteur Sabrazès a étudié une affection, la macroglossite, qui s'accompagne également de protrusion de l'organe. Comme la langue peut également être déviée, il est permis de se demander si, parmi ces œuvres, quelques-unes ne représentent pas un de ces cas si frappants.

Enfin nous rangeons dans cette catégorie les difformes et les infirmes, car ils sont assez rares.

Les aveugles figurent très souvent aux côtés des *paralytiques*, en raison de la parabole évangélique. Mais les uns et les autres sont le plus souvent traités d'une façon conventionnelle et sans précision anatomique.

A Reims, une tête aux yeux baissés, à l'expression lasse, a été regardée comme celle d'un aveugle.

A Vézelay, au linteau du tympan du narthex, on voit quelques béquillards, un jeune homme guidé par une femme. Ces scènes représentent des miracles.

Le Docteur Gosset a signalé à Reims une tête affligée d'un *bec-de-lièvre* et d'un *strabisme convergent*, une autre est celle d'un homme en proie à une *rage de dents*.

Une statuette qui relève de la médecine légale est celle d'un *pendu*, peut-être Judas, qu'on peut voir à Reims sur la voussure du porche de gauche de la grande façade. Il se présente, la tête inclinée à droite, les membres en relâchement complet, les pieds maigris en extension, laissant voir la saillie des tendons; à travers la chemise entr'ouverte, on distingue chaque détail du cou et de la région sternale. La masse intestinale s'est échappée du ventre ouvert et est venue pendre au devant des cuisses aussi bas que le permettait la longueur du mésentère. « Il est impossible, dit J. Heitz, d'admettre une seule minute que cette œuvre ait pu être exécutée autrement que devant un cadavre pendu, sans doute celui d'un criminel au gibet. »

Nous trouvons là un de ces sujets macabres qui se multiplieront plus tard à la fin du Moyen Age, ou plutôt au début de la Renaissance. L'étude de ces gisants, de ces danses macabres, a été faite d'une façon très détaillée, tant du point de vue artistique que du point de vue médical. D'ailleurs, ces productions sont surtout picturales. Elles sortent donc du cadre de notre sujet et nous nous bornons à les signaler.

Il en est de même des innombrables illustrations de phénomènes physiologiques que l'on peut retrouver dans nos vieilles églises. Qui n'a vu ces gargouilles qui rejettent l'eau du ciel avec toutes les contractions du vomissement ou de la défécation la plus difficile ? Toutes nos cathédrales en foisonnent, tout au moins celles qui sont l'œuvre de cette seconde période que nous avons définie.

Plus rares sont les actes en rapport avec la fonction de reproduction. Quoi qu'on en ait dit, l'obscénité ne s'étale guère dans l'art religieux qu'au moment de la décadence du Moyen Age.

Mais on connaît la chimère accouchant de la cathédrale Sainte-Croix à Orléans. Dans cette même église se voit une femme accouplée avec un singe.

Le Docteur Cabanès a rassemblé un certain nombre d' « ob-cœna » trouvés à Bazas, Poitiers, Toulouse, Gaugé, Villenave-d'Ornon. Est-il permis d'y voir une survivance de l'antique culte priapique ? Ne sont-ce là que gaudrioles ? En tout cas, ils témoignent de préoccupations sexuelles.

Tous ces grotesques relèvent d'une même inspiration, ils puisent dans la longue et lamentable série des infirmités humaines en vue de provoquer cette réaction cruelle : le rire. « Le ridicule est bien souvent l'enfant de la maladie; le rire chez la foule égoïste et l'enfant sans pitié naît de la souffrance et des larmes. » (P. Richer.)

Tendance primitive et peu chrétienne, trop humaine pour ne pas transparaître dans l'art d'une époque, mais qui fleurit à l'excès dans celui du Moyen Age, au point qu'on est tenté de lui appliquer dans son ensemble le sévère jugement de Ruskin sur une de ses œuvres.

3° Les aliénés.

Il convient d'étudier à part ces malades parce qu'ils sont surtout représentés dans la sculpture médiévale par une classe bien spéciale à cette époque, au moins par sa fréquence : les possédés.

Qu'il y ait eu des cas de possession diabolique aux yeux de l'Eglise, ou non, nous n'envisageons ces faits qu'en tant que manifestations morbides sans préjuger de leurs rapports avec le surnaturel.

L'école médico-artistique de la Salpêtrière a fait une recherche très complète de leurs représentations dans l'art. Le nombre considérable d'œuvres qu'elle a réunis témoigne de la fascination qu'exerçaient ces faits sur les imaginations. Leur proportion dans la sculpture reste assez élevée, mais, en raison de la difficulté du sujet, il est plus fréquent et mieux traité à mesure que s'accroît l'habileté technique.

Dans l'art byzantin, les sculptures de démoniaques sont assez rares :

Le devant d'autel en ivoire de la cathédrale de Salerne présente sur un des panneaux une scène d'exorcisme : la guérison par San Remo de la femme de l'empereur possédée du démon; la femme est en arc de cercle, la tête renversée en arrière, le bras droit contracturé, le ventre saillant. J. Heitz porte sur ce tableau clinique le diagnostic d' « hystérie », et, en effet, il correspond assez bien à la description classique de la « grande crise ». Tous les autres cas que nous rapportons ont été, sur les mêmes signes, pareillement étiquetés.

La porte de bronze du ^{xii}e siècle de la cathédrale de Gnesun, en Prusse orientale, montre saint Adalbert guérissant un possédé, qui, cette fois, se tient devant lui enchaîné et immobile; au-dessus de sa tête voltigent des démons. Cette attitude n'a rien de caractéristique de la « grande névrose »; on sait, d'autre part, qu'au Moyen Age les aliénés étaient enchaînés. On ne faisait donc pas de différence entre un fou et un possédé.

On trouve des scènes semblables sur le tombeau de saint Dominique, à Bologne, œuvre de Nicolas Pisano.

Un rétable du ^{xv}e siècle, qui se trouve à l'église Sainte-Dymphne, à Gheel (Belgique), est particulièrement intéressant. P. Massoin et H. Meige en ont donné une bonne description :

« Au milieu de la composition une femme, évidemment possédée du diable, se renverse en arrière en tendant les mains ouvertes en avant. Au-dessus de sa tête, un démon grimaçant s'envole. Elle ouvre largement la bouche et grimace un peu; mais elle ne tire pas la langue, ses yeux ne sont pas convulsés, et le renversement en arrière n'est pas assez accentué pour qu'on puisse y voir une indication de l'arc de cercle hystérique.

» En face de la possédée se tient l'exorciste en habits sacerdotaux; de la main gauche, il porte un calice, et, de la droite, il présente l'hostie sainte qui met le diable en déroute.

» Entre ces deux principaux personnages, on en voit un troisième, à genoux, les mains jointes, tourné presque de dos.

» Dans le fond, on aperçoit sainte Dymphne, qui fait de la main un geste rituel.

» Derrière la malade, un garde-malade, et, à droite, au dernier plan, derrière le prêtre qui officie, un autre personnage qui semble participer activement à l'exorcisme, car il paraît en attitude de bénédiction.

» Enfin, tout à fait à gauche, on voit un agité dangereux auquel on a passé les fers. Il est accroupi par terre, soutenu par un assistant, et semble se contracter violemment.

» Il porte sur la tête un bonnet assez singulier qui rappelle les bonnets des fous de cour, sauf qu'il n'y a pas de grelots, et semble trop grand pour sa tête. Peut-être est-ce une coiffure rembourrée pour le préserver des chocs. »

On sait que Gheel fut, au Moyen Age, et est encore de nos jours, un lieu d'asile pour les aliénés, dont ses habitants s'étaient constitués gardes-malades. Ils y étaient soignés, et l'un des modes de traitement était précisément l'exorcisme, la possession étant considérée comme l'étiologie la plus commune et la plus vraisemblable de l'aliénation mentale.

On trouve d'autres scènes démoniaques à la Grande Chartreuse de Paris, etc.

Mais nous croyons avoir reconnu d'autres types : Plusieurs culs-de-lampe de la chapelle du château de La Roche sont ornés de têtes dont l'expression suggère la folie. L'une d'elles, les yeux hagards, élargit à deux mains son horrible rictus et fait penser à un homme en proie à quelque terrible délire. On trouve des facies analogues dans presque toutes les cathédrales gothiques, et en particulier à Notre-Dame de Paris et à la cathédrale de Poitiers.

Enfin, on trouve, à la fin du Moyen Age, de nombreuses effigies de Fous des célèbres confréries. Ils décorent nombre de stalles, surtout dans les Flandres. Il en existe plusieurs à l'église Saint-Seurin de Bordeaux. Par leur intermédiaire,

s'exerce ordinairement la verve satirique qui se fait alors jour dans l'art.

En ce qui concerne les possédés, il nous semble que si le pythiatisme rentre bien souvent en ligne de compte, il est néanmoins probable que bien des états délirants d'autre origine aient revêtu cette forme. Ainsi en est-il, nous semble-t-il, de la démonomanie.

III. — *La pathologie du Moyen Age, facteur de sa création artistique.*

Au cours de cette étude, nous nous sommes efforcé, chaque fois que cela nous a été possible, de signaler les éléments d'une enquête psychologique sur le fait artistique général que représentent l'existence même et le développement de la faune monstrueuse des cathédrales.

Un des plus importants nous paraît être la santé psychique. Dans l'impossibilité de l'étudier d'une façon à la fois assez complète, assez générale et assez certaine, si nous voulions l'interroger dans le détail, nous nous sommes résolu à en rechercher un test suffisamment significatif pour pouvoir en tirer des conclusions générales valables.

L'étude de la démonomanie nous a paru être ce test. Sans nous aventurer à la classer de façon bien précise dans le cadre nosologique, il nous semble qu'en étudiant sous ce nom les formes d'aliénations mentales dans lesquelles le délire est sous l'influence de l'intervention supposée de Satan ou de tout autre mauvais esprit, nous aurons une image assez exacte de la place tenue dans les esprits par ces préoccupations.

Or, d'après notre exposé historique, la part la plus originale de la sculpture fantastique est la création du type plastique de Satan et un grand nombre de monstres, empruntés à l'Orient ou à l'Antique, ont pris un sens qui s'y rattache. Art et pathologie ont donc là des rapports étroits; ce sont deux manifestations, l'une dans l'activité générale, l'autre

dans une activité spéciale, de l'obsession diabolique d'une époque.

La notion que les mauvais désirs de l'homme lui sont suggérés par un être maléfique extérieur à son moi constitue une ébauche de dédoublement de la personnalité, qui, alors même qu'il n'irait pas jusqu'aux accidents pathologiques, suffirait à justifier l'étrangeté de cet art. En présence de ces accidents, c'est le qualificatif de morbide qu'il faut discuter. Est-ce à dire que tous nos artistes étaient fous ou presque? Non, mais ce qu'ils extériorisent, c'est une tendance malsaine.

Nous empruntons l'étude suivante à la thèse très documentée de Ch. Pezet (Montpellier, 1908) sur *la Démonomanie*.

« Le fait d'une intervention personnelle de l'esprit du mal ou de ses représentants ne s'observe dans la religion hébraïque que peu de temps avant l'apparition du christianisme, aussi la démonomanie n'est représentée par aucun exemple dans l'Ancien Testament. Ce n'est qu'à cette époque que l'on vit se former le dualisme très net entre Dieu ou l'esprit du Bien, et le Diable ou l'esprit du Mal:

» Les Juifs admettaient des êtres surnaturels et croyaient qu'ils pouvaient jouer des rôles d'incubes : ainsi Lilith, Haza, etc. Malgré cette croyance, nous ne trouvons pas d'indication de possédés dans l'Ancien Testament.

» Cependant, d'après Dagonnet, les Hébreux connaissaient l'épilepsie qu'ils mettaient sur le compte du Démon. Quoi qu'il en soit, tous ces faits ne prouvent pas l'existence de la démonomanie chez les Hébreux.

» A l'époque de Jésus-Christ, les possédés existaient et étaient nombreux dans le peuple juif. M. Ulric Draussin, qui a fait une thèse théologique sur *les Démoniaques au temps de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, constate ce fait, s'en étonne et déclare qu'il n'est pas possible de retrouver les traces d'une évolution complète et aussi inattendue. Cependant, si l'on étudie l'histoire du peuple israélite, on s'aperçoit qu'il

subit l'influence des préceptes de Zoroastre et de sa doctrine : division de Dieu omniscient en esprit du bien Ormuzd et esprit du mal ou Arhiman. Tous deux nés du dieu omniscient luttent dans le monde, jusqu'au jour où ils retourneront dans le néant, dans le Dieu suprême. Sous cette influence, les Hébreux créèrent de nouveaux êtres surnaturels : Arhiman (esprit du mal) devint Astaroth, Belzébuth, Asmodée, et autres démons. Ormuzd (esprit du bien) se transforma en légions d'anges et d'archanges.

» Etant donné la création de ce dualisme, il ne faut point s'étonner de voir le peuple israélite admettre que l'esprit du mal peut triompher en quelque sorte de l'esprit du bien et tourmenter ou s'emparer d'individus transformés ainsi en démonomanes. Il est donc tout naturel que les possédés du Démon aient apparu à cette époque chez le peuple israélite.

» La démonomanie vient d'apparaître dans la religion hébraïque; elle ne fera que se développer sous l'influence des idées répandues par Jésus-Christ. Le Nouveau Testament contient l'observation de possédés que le Christ guérit par sa parole. Lui-même est obsédé par Satan, et la description des tentations de Jésus au désert nous le montre en lutte contre l'esprit du mal qui le tourmente.

» Mais il ne faut pas oublier que, durant les premiers siècles de notre ère, le christianisme subit l'influence des religions qu'il tend à remplacer.

» Ainsi Satan apparaît aux démonomanes de l'époque sous la forme des dieux antiques. C'est ainsi qu'au iv^e siècle le diable apparaît à saint Martin tantôt sous la forme de Jupiter, tantôt sous celle de Vénus, de Minerve et de Mercure. Au xii^e siècle, c'était encore Jupiter qui tourmentait les moines dans leurs visions. Guibert de Nogent rapporte qu'un prieur de l'abbaye de Flavigny, ayant été atteint d'une maladie mortelle, le diable se présenta devant lui tenant un manuscrit à la main et lui dit : « Prends ce livre et lis-le, » Jupiter te l'envoie. »

» L'influence des dieux antiques de la Gaule persista encore longtemps; elle dura même jusqu'aux ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles.

» La démonomanie existait ainsi à l'état endémique. La religion chrétienne luttait contre cette invasion de mauvais esprits, mais elle ne persécutait pas ceux qu'elle croyait victimes. Certains chefs influents du christianisme émettaient même une sorte de doute sur l'intervention diabolique dans certains phénomènes, qu'ils considéraient plutôt comme d'origine intellectuelle.

» Régina, abbé de 892 à 899, du couvent du Prum (en Lorraine), déclare, dans un manuscrit admis dans la collection de Gratiani, que l'on doit traiter les apparitions démoniaques comme des imaginations, des dérangements psychiques, des hallucinations (Kirschhof.)

» Les prescriptions de l'Eglise de cette époque étaient très nettes et déclaraient que celui qui attribuait une réalité à de telles illusions mensongères tournait le dos à la vraie croyance.

» Si l'Eglise était tolérante envers les possédés, elle craignait pourtant de voir les esprits amoureux du merveilleux se lancer dans l'étude de la magie. Aussi, dans les Conciles de Laodicée (506), de Rome (721), etc., frappe-t-elle d'anathème tous ceux qui s'adonnaient à la magie.

» Ainsi donc, dans les premiers siècles du christianisme, les formes de dieux ou d'esprits païens sont celles qu'affecte, d'une manière spéciale, Satan dans le délire des démonomanes; Sulèves, Druses, Jupiter, Vénus, Minerve, Mercure, tels sont ses divers aspects. Il n'a point encore de personnalité propre. A partir du ^{xiii}^e siècle, Satan prendra peu à peu des caractères spéciaux, dégagés de l'influence mythologique de l'Antiquité. Il affectera la forme d'animaux plus ou moins fantastiques, d'hommes aux pieds fourchus, etc. (Michael Psellus [1105], *Sur les faits des démons*).

» A mesure que se précise la personnalité du démon, son influence semble augmenter, et les possédés deviennent nombreux, au point de produire de multiples épidémies dans les

siècles suivants. C'est que des causes morales ou physiques vinrent favoriser la démonomanie à la fin du moyen âge. Elles engendrèrent l'épidémie démoniaque, qui se répandit sur le monde civilisé et produisit, à elle seule, plus de ravages que les maladies et les guerres, si fréquentes à cette époque.

» C'est le développement de cette épidémie que nous allons maintenant esquisser.

» La propagation de cette épidémie sera aidée par la grande découverte de Jean Guttenberg. C'est en 1435, en effet, que s'imprime à Strasbourg le premier livre; dès lors, pourra se répandre tout ce que les imaginations d'aliénés ou de sectaires religieux vont inventer, tout ce que le zèle ardent de prêtres ou de juges aveugles va créer de folies et d'extravagances.

» Nous parlerons rapidement des diverses épidémies de possession qui se sont produites, renvoyant aux auteurs, et surtout à Calmeil, ceux qui voudraient les étudier plus en détail.

» De 1484 à 1500, dans la Haute-Allemagne, cent femmes s'accusent d'avoir commis des meurtres et d'avoir cohabité avec des démons. En 1491, les esprits déchus prennent possession de tout un couvent; à Cambrai, une religieuse, Jeanne Pothière, accusée d'avoir introduit le diable, est condamnée à la prison.

» Durant le xv^e siècle, il y eut de rares défenseurs de ces malheureux. Nous devons signaler parmi eux M^e Edelin ou Edeline, docteur en Sorbonne, qui déclarait qu'il s'agissait d'illusion des sens. Il devait malheureusement délirer à son tour, et devenir démonolâtre, ce qui le fit condamner à la prison perpétuelle en 1453.

» D'autre part, dans la ville de Gheel, située au nord-est de la Belgique, il se fonda un asile vers 1457, sous le patronage de sainte Dymphne, presque exclusivement pour les possédés qui accouraient par centaines. Les habitants, qui logeaient et vivaient avec eux, les soignaient d'une manière toute particulière. C'était l'influence de la sainte qui les gué-

rissait; en tout cas, s'ils n'étaient pas rendus à la santé, du moins étaient-ils toujours traités avec douceur.

» Pendant le xvi^e siècle, les épidémies sont extrêmement fréquentes. La Réforme, qui veut régénérer la religion, ne fait qu'augmenter encore la folie démoniaque. Les chefs, surtout, contribuent à cette recrudescence de la démonomanie. D'après Calvin, « Dieu ne laisse attaquer que les méchants, les incrédules, qu'il ne reconnaît pas de son troupeau ». Luther divise les démonomanes en deux groupes : les insensés et les furieux, qui ne sont possédés que physiquement, et les possédés du démon dont l'âme est au démon. Poursuivi par cette idée d'obsession démoniaque, obsession dont il est une des victimes, Luther voit partout l'intervention de Satan. Il rencontre un enfant dégénéré, qui riait du malheur de ses parents, qui mangeait ses excréments... il s'écrie que cet enfant doit être étouffé, car « dans les malheureux enfants comme celui-là l'âme est remplacée par le diable » (Kirschhoff). Dans une lettre du 14 juillet 1528, Luther écrit : « Les fous, les boiteux, les aveugles, les muets, sont des hommes chez qui les démons se sont établis. Les médecins qui traitent ces infirmités comme autant de causes naturelles sont des ignorants qui ne connaissent point toute la puissance du démon : Dirigés par de tels chefs, en proie aux guerres civiles et aux maladies, les habitants de l'Allemagne virent se répandre sur eux la plus terrible des épidémies de démonomanie.

» En France, les inquisiteurs; en Allemagne, les réformateurs, contribuèrent à les entretenir.

» Aussi, l'auteur allemand Soldan a-t-il pu s'écrier : « Quel » désert, quelle caverne d'assassins, était devenue l'Allemagne, était devenu l'Occident chrétien. » Partout, dans tous les pays, retentissent des cris de détresse, dans les chambres de tortures, sur les bûchers, où la superstition démoniaque traînait ses victimes. Les juges avaient besoin de textes pour étayer leurs jugements. Sprenger, dans son *Malleus maleficarum*, leur résumera tous les procès, toutes les preuves de

possession; et, pour qu'ils puissent l'avoir toujours sous la main, il fera imprimer son livre sous le format in-8°, forme rare à cette époque (Michelet).

» Tous les faits n'ont pas été relatés, beaucoup de documents ont été brûlés, mais ceux qui restent sont assez nombreux pour caractériser cette époque de malheurs et de folie.

» Nul n'était à l'abri de la contagion, et la maladie frappait aussi des intelligences supérieures comme celle du docteur Torralba.

» Ignace de Loyola (1481-1556), fondateur de la Compagnie de Jésus, eut souvent des hallucinations où le diable se montrait à ses yeux sous la forme d'un serpent.

» En 1543, Madeleine de Cordoue, ou de la Croix, déclare être possédée. C'est un des premiers cas et des plus nets d'hystéro-démonopathie. Elle fut condamnée à une pénitence publique et à être enfermée dans un couvent.

» De 1550 à 1565 éclatent presque simultanément une série d'épidémies qui, presque toutes, débutent dans les couvents pour se répandre dans les villes. C'est ce que les anciens livres ont appelé la « possession des nonnains ». Cette maladie nerveuse affligea les religieuses du couvent d'Uvertet dans le comté de Horn (1551), les moines du monastère de Brigitte (l'épidémie dura dix ans), les filles du couvent de Néomages, au mont de Hesse. En 1552, la démonopathie se révèle chez les moines de Kintorp, près d'Hammone (Strasbourg), et la cuisinière du couvent, Elise Kame, et sa mère sont condamnées à être brûlées. La mort tragique de ces deux femmes ne fit, selon Wier, qu'accroître l'audace du démon. La possession se répandit dans la ville et même dans le village de Howel, non loin de Strasbourg. Les condamnations à mort se multiplièrent.

» Les malades présentent toutes les crises convulsives avec sensation d'étouffement et impulsion : les unes ont un rire inextinguible, les autres sont poussées à aboyer, à grimper aux arbres, etc. Toutes ont des hallucinations génésiques et disent avoir des rapports avec le diable. Les condamnations,

les exorcismes, ne font qu'augmenter leur nombre. L'épidémie se propagea à Rome (1554), où 80 jeunes filles furent possédées; celles-ci, disait-on, pouvaient parler des langues étrangères.

» Vers 1560, toutes les religieuses du couvent de Nazareth, à Cologne, éprouvèrent de violentes attaques. J. Wier signale qu'une grande débauche régnait dans ce couvent. »

Dans les siècles suivants, les épidémies diminuent peu à peu, mais le nombre des cas sporadiques reste élevé jusqu'au xix^e siècle.

Le parallélisme de cette évolution avec celle de la décoration monstrueuse est frappant; l'une semble bien l'illustration de l'autre. Les images de possédés que nous avons signalées traduisent directement ces faits. Mais surtout nous remarquons que le paroxysme de l'affection coïncide avec cette seconde période du Moyen Age, période malheureuse et troublée, où l'art se colore d'un réalisme macabre et rabelaisien, se teinte de révolte et d'irrévérence, et où, enfin, notre faune monstrueuse s'épanouit pleinement.

Or, à cette époque, on ne peut plus invoquer l'insuffisance technique de l'artisan, il a prouvé sa maîtrise. Il pourrait se dégager de ces formes.

Par contre, nous savons déjà qu'à son imagination s'impose le spectacle quotidien de la folie, de la maladie et de la mort. Comment pourrait-il s'y soustraire, où pourrait-il trouver l'inspiration d'une esthétique sereine et saine? Pour échapper à l'horrible, son effort dépasse le normal, et sa plastique de la beauté n'est pas un harmonieux équilibre, mais un élan, une disproportion en faveur de l'idéal? Ses vierges, comme ses voûtes, sont mystiquement, mais anormalement longilignes.

Ainsi, l'influence de la pathologie est sensible dans l'art tout entier. Mais c'est dans la décoration monstrueuse qu'on en trouve le plus de traces, et c'est ce qui en conditionne la forme et la fortune.

La création plastique du type de Satan.

Nous en avons retracé l'évolution au cours de notre exposé historique. C'est elle qui représente la part la plus originale des créations les plus fantastiques du Moyen Age. On y retrouve cette synthèse d'éléments d'emprunt aboutissant à un type tout nouveau qui est si fréquente dans son œuvre artistique.

On peut noter, dans l'élaboration de son type plastique, trois phases distinctes :

Le démon primitif était beau, conforme à la description apocalyptique. Dans une seconde phase, qui correspond à la fois à la période romane dans l'art et dans l'histoire à ces premiers siècles du Moyen Age où sa pensée prit son essor et se montra véritablement créatrice, il devint laid ou plutôt horrible. Mais cette horreur est une qualité particulière : simple et grande comme la foi sans discussion qui est l'une des caractéristiques psychologiques les plus importantes de l'époque.

Enfin lorsque le trouble s'installe dans les âmes, que les idées et les hommes, vivant sur l'effort des siècles précédents, se trouvent aux prises avec la lassitude et le malheur, l'ironie et l'irrespect qui naissent de la familiarité s'exercent même aux dépens du Prince des ténèbres.

Cette dernière transformation s'explique psychologiquement d'une façon simple.

Beaucoup plus intéressante est celle qui, de l'ange déchu, au visage couleur de nuit, fait un monstre à la face cruelle et ignoble de dégénéré. Il nous semble que son mécanisme psychologique se rapproche de celui du « tabou » des peuplades primitives.

S. Freud en a donné une explication dans *Totem et Tabou*. Il en voit la source dans ce qu'il appelle les sentiments « ambivalents » de l'individu à « l'égard d'un objet lui appartenant, à l'égard d'une de ses propres actions. Il est tou-

jours tenté d'accomplir cette action mais il en est chaque fois retenu par l'horreur qu'elle lui inspire », horreur qui résulte d'une « prohibition extérieure, acceptée parce qu'elle pouvait s'appuyer sur d'importantes forces intérieures ». Mais « la prohibition n'a pas réussi à supprimer totalement la tendance. Elle n'a réussi qu'à refouler celle-ci et à la reléguer dans l'inconscient. Prohibition et tendance ont donc subsisté : la tendance, parce qu'elle était seulement refoulée, non supprimée; la prohibition, parce que, sans elle, la tendance aurait pénétré dans la conscience et lui aurait imposé sa réalisation. Il en est résulté une situation sans issue, une fixation psychique, et tout ce qui a suivi peut être expliqué par le conflit entre la prohibition et la tendance ».

Le *primum movens* de ce mécanisme serait un désir sexuel. Sans admettre intégralement les idées de Freud, il semble bien que le cas soit analogue et supporte une interprétation du même ordre.

En effet, Satan c'est le mal, c'est-à-dire, comme le tabou, un ensemble de prohibitions. Ces prohibitions n'auraient pas leur raison d'être si elles ne répondaient à un ensemble de désirs ou, pour parler comme Freud, de « tendances ». Ces prohibitions ne sont acceptées que parce qu'elles sont appuyées sur « d'importantes forces intérieures », en l'espèce celles de la foi : amour de Dieu et certitude des châtiments futurs. L'analogie est complète.

En présence de Satan, le chrétien se trouve donc animé d'un complexe de sentiments : d'une part, le faisceau des tendances qui le portent vers lui, attraction plus ou moins consciente; d'autre part, la répulsion qui résulte de l'acceptation des prohibitions, elles, parfaitement conscientes. La répulsion triomphe, mais, en raison de ce conflit, elle est d'autant plus violente que fut plus puissante l'attraction.

C'est ainsi qu'on peut s'expliquer le paradoxe qui consiste à représenter sous des traits horribles celui qui synthétise toutes les tentations.

Les deux aspects successifs de Satan dans l'iconographie chrétienne nous montrent dissociés ces deux éléments psychologiques. Le démon agréable à contempler, c'est l'aveu naïf de l'attraction. Mais ce type est très primitif et très fugace, car les « influences extérieures » : l'Eglise, renforcent très rapidement la prohibition, et l'attitude ambivalente à prépondérance répulsive devient la règle.

On peut, nous semble-t-il, et d'une façon plus évidente, interpréter de même les luxures ou femmes aux serpents qui apparaissent dans l'art roman et y sont nombreuses, mais se raréfient par la suite.

Elles nous amènent à deux ordres de considérations.

Tout d'abord nous remarquons que c'est le Moyen Age roman qui créa cette iconographie originale. Et pour qu'existe le conflit moral qu'elle traduit, il faut une foi vive, et jamais peut-être elle ne le fut davantage.

D'autre part, ces images sont fort en faveur d'une des vues de Freud, à savoir la place tenue par la « libido » dans la genèse de ces attitudes psychologiques. En quoi d'ailleurs il se trouve en accord avec les théologiens, qui, sans se montrer aussi systématiques, en ont estimé toujours fort grande l'influence.

Dans le même sens témoignent les « obscoena ». Remarquons toutefois que ces figures sont relativement chastes, chastes comme peut l'être le nu. Cette chasteté en de tels sujets nous donne une idée exacte de la foi de leurs auteurs.

Au contraire, la fin du Moyen Age produira des œuvres où la satire sert d'excuse à l'obscénité. A ce moment, le conflit psychologique n'existe plus par affaiblissement du facteur foi : plus de symbole.

Ainsi se déduisent de l'attitude psychologique de l'artiste chrétien en face du démon ses principales caractéristiques plastiques.

Car, d'une part, le désir de le rendre horrible conduit à la recherche des traits les plus affreux de la figure humaine, en sorte qu'on peut considérer les innombrables têtes de

malades, de dégénérés, de difformes, comme des éléments, des études, en vue de la création ou du perfectionnement de ce type central, et, d'autre part, cette intensité de l'expression est si difficile à obtenir que l'artiste y supplée naïvement en accumulant sur le corps tous les caractères morphologiques qui, dans le règne animal, éveillent habituellement en lui cette horreur qu'il veut faire jaillir de son œuvre : ainsi, les ailes nocturnes de la chauve-souris, les serres de l'aigle, les griffes du lion.

A ce symbolisme morphologique à la fois simple et subtil s'ajoutent les souvenirs antiques, tel le chèvre-pied du grand Pan, et le symbolisme théologique, mais accessoirement.

Enfin transparaissent souvent dans sa plastique les préoccupations sexuelles qui s'associent intimement à son idée. Très souvent ce sont ses seins qui attirent l'attention : ou bien ce sont ceux d'une femme, dont la perfection jure avec son corps par ailleurs tout à fait viril ; ou bien ils sont remplacés, comme à Bourges, par des têtes animales à l'expression féroce.

Innombrables, par ailleurs, sont les figures dont l'attitude évoque d'une façon plus indirecte encore une idée sexuelle ; si l'on admet que la grenouille évoque la luxure en raison de l'écartement de ses pattes, comment ne pas voir des intentions analogues dans toutes ces « présentations du siège » et « grands écarts » qui sont surmontés, en général, d'une face narquoise à l'expression ambiguë ?

Là encore, le Moyen Âge réprouve et chérit. C'est parce que nous nous y retrouvons complètement, avec même les reflets de ce bas-fonds de l'âme qu'on redoute d'explorer, parce qu'il peut, pour un instant, nous rendre à notre cruauté native, réveiller notre porc, et nous faire contempler avec plaisir ce dont nous parlons avec dégoût, que son art parfois si étrange demeure toujours attachant.

RESUME ET CONCLUSIONS

I. — Nous avons essayé d'étudier en médecine la sculpture fantastique du Moyen Age.

Pour cela, nous avons d'abord suivi rapidement l'évolution de cette branche de la production artistique au cours des siècles.

Dans l'art chrétien des origines, puis dans l'art byzantin, nous avons pu constater l'origine païenne de bon nombre de monstres en prenant pour ainsi dire sur le fait leur transmission.

L'époque romane nous apparut fertile en créations nouvelles. Avec la renaissance de la sculpture, l'influence de l'antiquité orientale se fait sentir et nous permet d'interpréter d'autres œuvres monstrueuses.

Le type original du démon se crée à ce moment et nous avons signalé les conditions dans lesquelles s'effectua son élaboration.

L'époque gothique développa d'abord l'idéal roman. Puis, sous des influences sociales, artistiques et littéraires, elle évolua vers le réalisme, allant même, à mesure que décline le Moyen Age, jusqu'à l'obscénité. Un esprit satirique, qui s'exaspère à mesure que s'aggravent les troubles et les maux de toutes espèces qui frappent cruellement cette époque, enfin le goût du macabre, telles sont les dernières ten-

dances de la sculpture décorative au moment où commence la Renaissance.

Cette étude historique nous a permis : d'une part, de délimiter le champ et le but de ce travail; d'autre part, d'éliminer tous les aspects non médicaux de la question.

En possession de ces notions, nous nous apercevons que les connaissances médicales peuvent nous être utiles non seulement pour fixer la part de l'observation clinique dans l'art médiéval, mais encore pour nous en faire mieux comprendre l'évolution.

II. — En d'autres termes, nous avons étudié la pathologie comme champ de l'observation artistique du Moyen Age et comme facteur de son évolution créatrice.

Le Moyen Age a puisé de nombreux types grotesques ou hideux dans la tératologie et la pathologie médicale et chirurgicale. Les tératencéphales, les acromégales, les spasmes, les infirmes et les difformes de toute étiologie sont les plus fréquentes et les plus caractéristiques de ces œuvres.

D'autre part, le grand nombre des figures de possédés est en rapport avec le développement de la manie démoniaque dont la généralisation témoigne de l'imprégnation de l'époque par le fantastique et par là explique, dans une certaine mesure, les caractères et l'évolution de la sculpture décorative religieuse.

III. — Ainsi peut se justifier l'épithète de morbide qui a été appliquée à l'art médiéval; ce n'est pas le seul aspect de cet art, mais un de ses visages est celui de la maladie. Par sa recherche du fantastique, du monstrueux, du grotesque, de l'horrible, il cultive un groupe de goûts malsains : celui de la déraison, du cruel et du bas. Il est impossible de n'y voir que la recherche systématique d'un contraste destiné à mettre en valeur les œuvres d'une inspiration plus élevée, car, s'il a pu inspirer de telles doctrines, l'art du Moyen Age les ignorait.

Enfin, ce monstrueux étant essentiellement infernal, le type plastique de Satan le centre et le résumé. Or, cette création peut être considérée comme le résultat d'un conflit de sentiments à l'égard du sujet dans l'âme de l'artiste. On y trouve la traduction d'une attitude psychologique ambivalente. On y peut relever aussi la trace de préoccupations sexuelles.

VU : *Le Doyen,*
C. SIGALAS.

VU, BON A IMPRIMER :
Le Président,
J. SABRAZES.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :
Bordeaux, le 21 juillet 1933.
Le Recteur de l'Académie,
A. TERRACHER.

BIBLIOGRAPHIE

- CABANES (Dr). — Esculape chez les artistes. Paris, Le François, 1928, in chap. V, Sorciers et possédés, p. 207.
- La faune monstrueuse des cathédrales (mœurs intimes du passé).
- CHARCOT et RICHER. — Les démoniaques et les difformes dans l'art. Paris, 1887, in-4°.
- COLLIN et PLANCY. — Dictionnaire infernal. Paris, 1863.
- CHARCOT et RICHER. — Dictionnaire d'architecture.
- DUPOUY. — Le Moyen Age médical. Démonomanie, sorcellerie. Paris, Soc. d'édit. scient., 1895.
- HILD. — Article « Daemon » dans le Dictionnaire des antiquités grecques et romaines de Darenberg et Saglio. Paris, 1892.
- HOLLAENDER. — Plastik und medizin. Stuttgart. Enke, 1912.
- NASS. — Tératologie infernale. Dessins d'après Gustave Dore. *Le correspondant médical*, 1910, n° 369, 30 avril, Paris, p. 5.
- PEZET (Charles). — Contribution à l'étude de la démonomanie. Thèse Montpellier, 1908-1909.
- RICHER. — Les démoniaques d'après les représentations populaires. *Ann. méd. psych.*, Paris, 1902, XII, p. 354.
- L'art et la médecine. Chap. I : Les démoniaques.
- RIDELL. — The devil upon two stichs sidelight on history of medicine. *Med. journ. et record*, New-York, CXXIX, 1929, 18 juin.
- MARTIN (Dr Em.). — Histoire des monstres. Paris, 1880.
- VINCHON (J.) et GARCON (M.). — La genèse des idées modernes sur les démoniaques. *Æsculape*, Paris, 1926, XVI, 9^e série, p. 211-215.
- Le diable. *La vie médicale*, Paris, 1926, VII, p. 2177-2185.

- VINCHON (J.). — Le diable dans les psychonévroses. *Journal des Praticiens*, Paris, XLI, 1927, 9 avril, p. 241-243.
- MAÏRET (Emile-René). — Contribution à l'étude iconographique des maladies mentales. Thèse Bordeaux, 1911.
- ARTUS (François-Eugène). — De la possession démoniaque. Etude clinique. Thèse Bordeaux, 1911.
- NAGAVY (Soliman). — Contribution à l'étude de la folie religieuse. Paris, 1885, 1886.
- BAQUE (Jean). — Sur les stigmates physiques et les stigmates psychiques de la dégénérescence mentale héréditaire. Paris, 1889.
- HYVERT (Roger). — Contribution à l'étude historique et séméiologique du délire religieux. Paris, 1899, Dule.
- DULESCOUET (Eugène-Hyacinthe). — Les lépreux au Moyen Age en France. Bordeaux, 1905-1906.
- LAPLEINÈRE (Julien). — L'art en Saintonge et en Aunis.
- COURAGOT. — Le cours professionnel à l'école du Louvre.
- CORROYER. — L'architecture romane.
- GABET. — Histoire de l'art en France.
- RUSKIN (J.). — La couronne d'olivier sauvage.
- TAINE. — L'idéal dans l'art, philosophie.
- ROCHETTE (Raoul). — Discours sur l'origine, le développement et le caractère des types.
- REVOIL (Henry). — Architecture romane du Midi de la France.
- LAFERIE-PONTALIS. — Architecture religieuse de l'ancien diocèse de Soissons aux ^x^e et ^{xii}^e siècles.
- VERNEUIL. — L'animal dans la décoration.
- LASTEYRIE (R. de). — Etudes sur la sculpture française au Moyen Age.
- JEANNENEY (Prof.). — *Chronique médicale*, 1923, n° 5.
— La tératologie dans l'art.
- HEITZ (J.). — Nouvelle iconographie de la sculpture, 1908.
— Quelques sculptures de la cathédrale de Reims.
- MALE (Emile). — L'art religieux au ^{xiii}^e siècle en France.
- MARIGNAN (A.). — Décoration monumentale des cathédrales septentrionales de la France du ^{xii}^e au ^{xiii}^e siècle. Paris, 1911.

- CABANES (D^r). — Le sixième sens.
- AUBER (Abbé). — Histoire et théorie du symbolisme religieux. Poitiers, 1870.
- VIOLET LE DUC. — Dictionnaire d'architecture.
- ADELINÉ. — Les sculptures grotesques et symboliques. Rouen.
- MARTONNE (A. DE). — La piété du Moyen Age. Paris, 1855.
- BRÉHIER (Louis). — L'art chrétien, son développement iconographique des origines à nos jours.
- LANGLOIS. — Stalles de la cathédrale de Rouen.
- LA BORDERIE. — Annuaire archéologique de Bretagne.
- MICHEL (André). — La sculpture romane en France dans l'histoire de l'art.
- BOUDOUIN. — La psychologie de l'art.
- RUPRICH (Robert). — Architecture normande.
- LASTEYRIE (Ch. DE). — L'abbaye de Saint-Martial de Limoges.
- FREUD (D^r Sigmond). — Introduction à la psychanalyse. Totem et Tabou.
- HEITZ (J.). — Les démoniaques dans l'art byzantin.
- MEIGE (Henry). — Les possédés dans l'art.
— Nouvelle iconographie de la sculpture, 1905.
- HUYSMANS (J. K.). — La Cathédrale.
- CHATEAUBRIAND (R. DE). — Le Génie du Christianisme.

